

Das neue Cinema Negro in Brasilien

Rassismus und postkoloniale Perspektiven

im Wandlungsprozess

des multiplikativen Gedächtnisses

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung des akademischen Grades

eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

dem

Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften

der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Gizelda Maria Alves Hengstl

aus

Garanhuns, Brasilien

Marburg, 2014

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg als Dissertation
angenommen am:

Tag der Disputation:

Erstgutachterin: Prof. Dr. Angela Krewani

Zweitgutachter: Prof. Dr. Günter Giesenfeld

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
1.1 Einführung in die Thematik.....	1
1.2 Erklärung zur Verwendung der Begriffe „Negro“, „Eurobrasilianer“ und „Afrobrasilianer“.....	10
1.3 Theoretische Grundlagen.....	11
1.4 Fragestellung.....	12
1.5 Zur Methode.....	12
1.6 Hypothesen.....	13
2 Überblick zur Geschichte der Afrobrasilianer	15
2.1 Der Negro in der Geschichte Brasiliens: Von der Entführung in Afrika zur Sklavenarbeit.....	16
2.2 Die Gesetze und die Revolte zur Abschaffung der Sklaverei in Brasilien	24
2.3 Die Arbeit und Strafen für Sklaven.....	34
2.3.1 Alltägliche Arbeit.....	34
2.3.2 Die Bestrafungen der Sklaven und die Figur des Feitores.....	39
2.3.3 Die Vernichtung der Archive – Sklaverei ohne Gedächtnis	45
2.3.4 Einführung in die Religion des Candomblé als Voraussetzung für die folgenden Filmanalysen.....	48
2.3.4.1 Die afrobrasilianische Religion.....	48
2.3.4.2 Die Ästhetik der Götter.....	52
3 Zur Kulturgeschichte Brasiliens	57
3.1 Die Ästhetik der Herrschenden: Darstellung der Negros in der Malerei des 18. Jahrhunderts in Brasilien.....	57
3.2 Rassismus-Motive in Kunst und Ästhetik Brasiliens.....	61
3.3 Weiße Ideologie und das Märchen einer Rassendemokratie	64
3.3.1 Die Übertragung der Hautaufhellung auf das Alltagsleben.....	70
3.3.2 Die Übertragung der Hautaufhellung auf die brasilianischen Medien	71
3.3.3 Das „Märchen“ der Rassendemokratie in Brasilien und seine Folgen	76
3.4 TEN – Teatro Experimental do Negro.....	78

3.5 Kurzer Überblick über die Filmgeschichte Brasiliens.....	83
3.5.1 Der Negro in brasilianischen Filmen und die vielfältigen Erscheinungsweisen von Gedächtnis.....	83
3.5.1.1 Cinema Novo und die Rolle der Negros vor und hinter den Kameras.....	86
3.5.1.2 A Retomada – ein Neuanfang im brasilianischen Film.....	91
4 Zur Definition des Gedächtniskonzepts.....	93
4.1 Das kollektive Gedächtnis von Maurice Halbwachs.....	93
4.2 Das kulturelle Gedächtnis von Jan und Aleida Assmann.....	99
4.3 Das multiplikative Gedächtnis.....	104
4.4 Zur Definition des Postkolonialismus.....	116
4.4.1 Der Antikolonialismus nach Frantz Fanon als Grundlage der postkolonialen Theorie.....	116
4.4.2 Die postkoloniale Theorie.....	122
5 Das Neue Cinema Negro in Brasilien.....	132
5.1 Vom Manifest der Regisseure zum Film.....	132
5.1.1 Das Manifest Gênese do Cinema Negro brasileiro – Entstehung des brasilianischen Cinema Negro: „Dogma Feijoadá“.....	132
5.1.2 Manifesto do Recife, „Das Manifest von Recife“.....	139
5.2 Neue Regierungsverfassung und das Manifest der Regisseure ...	142
5.2.1 Estatuto da Igualdade Racial. Inclusão da Nação Negra, „Gesetz für Rassengleichheit: Inklusion der Negro Nation“.....	143
5.3 Die Regisseure.....	146
5.3.1 Joel Zito Araújo.....	146
5.3.1.1 A Negação do Brasil – Die Verneinung Brasiliens, 2000	149
5.3.1.1.1 Sequenzanalyse.....	150
5.3.1.2 Filhas do Vento – Töchter des Windes, 2004.....	178
5.3.1.2.1 Sequenzanalyse.....	179
5.3.2 Jeferson De.....	223
5.3.2.1 Bróder, 2010.....	226
5.3.2.1.1 Sequenzanalyse.....	227
5.3.3 Rogério de Moura	264
5.3.3.1 Bom dia Eternidade, 2010.....	264
5.3.3.1.1 Sequenzanalyse.....	265
6 Bewertung und Ausblick.....	276
6.1 Postkoloniales Gedächtnis und die Ästhetik der Subalternen.....	276

6.1.1 Die Vielfalt von Genre und Ästhetik des aktuellen Cinema Negro	293
6.2 Synergien: Gedächtnis-Strömungen im Prozess.....	305
7 Schlussfolgerung.....	307
8 Quellenverzeichnis.....	310
Anhang.....	325
Ehrenwörtliche Erklärung.....	325
Lebenslauf	326

1 Einleitung

1.1 Einführung in die Thematik

Das Thema der Stellung des Negro im brasilianischen Kino gewinnt eine neue Dimension. Seit Ende der 90er Jahre wenden sich zeitgenössische brasilianische Regisseure der hochbrisanten Frage zu, auf welche Weise Afrobrasilianer und ihre Kultur in der brasilianischen Filmgeschichte fast ausschließlich durch eurobrasilianische Filmemacher dargestellt wurden und werden.¹ Mit dem neuen, äußerst kritischen Konzept dieser Negro Regisseure erschien eine Welle von Filmen, die national und international Publikum und Jurys überzeugten, Preise gewannen und zahllose Diskussionen auslösten.

Eine neue Generation brasilianischer Regisseure verfolgt den Anspruch, brasilianische Negros und ihre Kultur im Kino ohne Stereotype zu zeigen. Sie wollen die Geschichte der Negros in Brasilien realistisch darstellen und die Widersprüche dieser unvergleichlichen atlantischen Zivilisation aufzeigen. Dazu gehört, dass sowohl die Regisseure als auch die Schauspieler Negros sind. Die afrobrasilianische Kultur wird auf eine Weise gezeigt und kritisch interpretiert wie nie zuvor.

Schon im Jahr 1974 schrieb Paulo Emílio Salles Gomes über das brasilianische Kino:

„Die kinematografische Dekolonisierung ist einer der anregendsten Aspekte der brasilianischen Filmforschung. Die Geschichte unseres Kinos ist eine Geschichte der Unterdrückung der Kultur. Deswegen ist die Aufklärung über irgendeine ihrer Etappen oder Facetten gleichbedeutend mit einer Befreiungshandlung.“²

¹ Eine Erklärung zu den hier verwendeten Begriffen „Negro“, „Eurobrasilianer“, „Afrobrasilianer“ befindet sich in Kapitel 1.2.

² Vgl. Salles Gomes, Paulo Emílio, in: Araújo, Vicente de Paula: A Bela Época do Cinema Brasileiro. São Paulo, 1976, S. 12, im Vorwort:

„A descolonização cinematográfica é um dos temas mais estimulantes da pesquisa cinematográfica brasileira. Como a história do nosso cinema é a história de uma cultura oprimida, o esclarecimento de qualquer uma das suas etapas ou facetas se transforma em um ato de libertação.“

Die vorliegende Arbeit zur Filmforschung behandelt das neue brasilianische *Cinema Negro*. Angestrebt wird eine Analyse der Filmdebatte um das Cinema Negro als Gedächtnisphänomen des kolonialen Erbes Brasiliens. Der noch sehr aktuelle Schatten der Sklaverei steht im Zentrum dieser Debatte. Aus der Betrachtung der vielfältigen Diskussion um die Geschichte der Negros in Brasilien, in Zusammenarbeit mit einigen internationalen etablierten Gedächtniskonzepten, leuchtet in der Vorstellung ein neuer Begriff auf – der des *multiplikativen Gedächtnisses*. Diese Idee, noch in ihrer Grundform, soll hier im Rahmen der Filminterpretation erläutert und diskutiert werden.

Der Film *A Negação do Brasil* „Die Verneinung Brasiliens“, 2000, des Regisseurs Joel Zito Araújo, hat sinnbildliche Bedeutung. Der Film ruft Aspekte der Benachteiligung der Afrobrasilianer, welche in dem kollektiven Gedächtnis des Landes verborgen sind, ins Bewusstsein zurück. Eine Vielzahl von Beispielen negativer Bilder, Berichte und Rollenzuweisungen in der Geschichte der Negros zeigt, dass bis vor wenigen Jahre fast nur nachteilige Information über diese ethnische Gruppe gespeichert wurde. Durch unterschiedliche Medien wie z. B. die mündliche Überlieferung – Familiengespräche – übermittelte Erinnerungen etablieren ein komplexes und gleichzeitig alltägliches Phänomen, das ich *multiplikatives Gedächtnis* nenne.

In den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts bildeten sich die Anfänge einer systematisch organisierten, politischen Bewegung, welche in kleinen Schritten zunächst vor allem die Intellektuellen erreicht hat. Die Gründung der Bewegung Movimento Negro Unificado (MNU, Vereinigte Negro Bewegung) im Jahr 1975 hat die Diskussion über die große Bedeutung und den Wert afrobrasilianischer Kultur sehr vorangebracht.

Kunstschaffende und politische, soziale und juristische Organisationen richteten ihren Blick auf das Sichtbarmachen der *afro-descendenten* Kultur, die Folgen der Sklaverei und den Versuch einer Wiedergutmachung. Drei Jahrzehnte später kann man in allen Bundesländern Brasiliens die Diskussion über das Thema führen. Es geht um einen systematischen Kampf gegen die Erniedrigung und den Schmerz, den das Sklavensystem hinterlässt. Man beobachtet eine deutliche Wandlung des Verhaltens, politische Diskussionen und mehrfach Aktionen für den Aufbau eines neuen Gedächtnismodells für die Negros. Im Jahr 2000 feierte Brasilien den 500. Jahrestag der Ankunft der Portugiesen. Dabei wurde kritisch in die Vergangenheit geschaut. Eine Reihe von sozialen, politischen und ethnischen Diskussionen konso-

liierten sich. Im Zentrum standen die Ureinwohner – Indianer – und die Afrobrasilianer. Es wurden verschiedene Untersuchungen über ihre Lebensqualität, ihre gesellschaftliche Stellung und ihre Gleichberechtigung durchgeführt.

Trotz der Benachteiligung dieser Teile der Bevölkerung übt Brasilien noch eine Vorbildfunktion in Lateinamerika aus. Hier wird versucht, über Rassenfeindlichkeit zu diskutieren und die Situation zu verbessern. Neben anderen innovativen Maßnahmen steht das Gesetz Nummer 10.639 aus dem Jahr 2003. Dieses Gesetz schreibt vor, dass die afrikanische Geschichte und die Geschichte der Afrobrasilianer an brasilianischen Schulen unterrichtet werden muss: ohne Zweifel ein neuer Weg für die zukünftigen Generationen. Denn zu oft werden noch heute die Negros in Brasilien lediglich mit Samba, Kriminalität, Fußball, schwerer Arbeit oder Sex in Verbindung gebracht.

Vor diesem Hintergrund musste die Regierung – auch als Reaktion auf den Kampf der Negro-Bewegung – Stellung beziehen. Das Gesetz ist die Antwort auf den langen Widerstand von Seiten der Negro-Bewegung. Die anhaltende Diskussion entwickelte sich zum Widerstand sowohl unter den Intellektuellen als auch in der Bevölkerung in Form einer sozialen Bewegung.

Erst in 2010 schlug sich diese soziale Bewegung in Form eines neuen Gesetzes nieder. Der Bundes-Senat verabschiedete das *Estatuto da Igualdade Racial: Inclusão da Nação Negra*, „Statut der Rassengleichheit: Inklusion der Negro-Nation“.³ Dieses Gesetz ist die Reaktion des Staates auf den langen Kampf der Bevölkerung. Jetzt existiert ein konkretes, gesetzliches Instrument gegen die Diskriminierung und gegen die Gewalt an der afrobrasilianischen Kultur. Für die Afrobrasilianer bedeutet das Gesetz einen Tropfen im Ozean, denn diese ethnische Gruppe und ihre Kultur wurde Jahrhunderte lang diskriminiert. Immerhin handelt es sich um einen relevanten Faktor in dieser Geschichte des Kampfes gegen die Stereotypen und das destruktive Verhalten der Kolonialisten sowie gegen den Neokolonialismus.

³ „Artikel 1. Dieses Gesetz begründet das Statut der Rassengleichheit mit dem Ziel, die Rassendiskriminierung zu bekämpfen. Das bezieht sich auf die strukturelle und mit Gender verbundene Ungleichheit, welche die Afrobrasilianer betrifft, das Gesetz schließt die Verbreitung der ethnischen Interessen durch öffentliche Politik, unter anderem die Durchführung staatlicher Maßnahmen, ein.“

„Art. 1. Esta lei institui o Estatuto da Igualdade Racial, para combater a discriminação racial e as desigualdades estruturais e de gênero que atingem os afro-brasileiros, incluindo a dimensão racial nas políticas públicas e outras ações desenvolvidas pelo Estado.“

http://www.cedine.rj.gov.br/legisla/federais/Estatuto_da_Igualdade_Racial_Novo.pdf

Alle Stereotype sind strukturell bedingt und liegen in der Gesellschaft verwurzelt. Homi Bhabha charakterisiert sie im dritten Kapitel seines Werks *The Location of Culture*⁴ Stereotype als Basis des Kolonialismus.

„Likewise the stereotype, which is its major discursive strategy, is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always ‚in place‘, already known, and something that must be anxiously repeated (...) as if the essential duplicity of the Asiatic or the bestial sexual licence of the African that needs no proof, can never really, in discourse, be proved. It is this process of ambivalence, central to the stereotype, that this chapter explores as it constructs a theory of colonial discourse“⁵

Die stereotype Darstellung des Negros findet sich in Brasilien in vielen verschiedenen Bereichen der Gesellschaft – so in den allgemeinen Medien bis hinein in die Filmgeschichte.

Das brasilianische Kino hat im Laufe seiner Geschichte viel zur negativen Stellung der Negros beigetragen. João Carlos Rodrigues stellt in seinem Buch *O Negro brasileiro e o Cinema*, „Der brasilianische Negro und das Kino“ einige Stereotype vor: „Negro mit weißer Seele“, „Wilder Negro“, „Verrückter Negro“, „Sexuell begabte Negro“ sind einige davon. In seiner Analyse präsentiert Rodrigues die Lebensgeschichten von Negro Schauspielern und Negro Schauspielerinnen. Ihre Karrieren waren geprägt vom Kampf gegen die Diskriminierung aufgrund ihrer Hautfarbe (siehe dazu Kapitel 3.5.1 Der Negro in brasilianischen Filmen und die vielfältigen Erscheinungsweisen von Gedächtnis).

Carlos Moore legte 2007 mit „*Racismo & Sociedade*“ eine Forschungsarbeit zur Genese der Rassenfeindlichkeit vor. Für Moore liegt die Wurzel des Rassismus weder in einem biologischen Konzept noch im Sklavensystem. Er vertritt die Meinung, dass im Phänotyp der Kern des Rassismus liegt. Denn der Phänotyp ist ein eindeutiges und universales Merkmal. Daher schlägt Moore vor, den Rassismus unter einem anderen Blickwinkel zu betrachten.

⁴ Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. London u. New York, 2010.

⁵ Ibid., S. 94, 95.

„Seit der Antike war der Rassismus eine soziale und kulturelle Realität, dominiert ausschließlich durch den Phänotyp. Und zwar noch bevor ein politisches oder wirtschaftliches Phänomen, geführt durch die Biologie, in Diskussion kam.“⁶

In Hinsicht auf die Weltanschauung soll in diesem Zusammenhang ein Paradigmenwechsel stattfinden. Das bedeutet, nach Moore können die Wissenschaftler sich nur durch neue wissenschaftliche Konzeptionen an die Realität des Phänomens Rassismus annähern.⁷

Moore ist der Auffassung, dass nach dem zweiten Weltkrieg neue Interpretationen für das Phänomen „Rassismus“ erscheinen. Dieser Paradigmenwechsel bedeutet eine Unterstützung für die Forschung in diesem Bereich. Hier taucht der Phänotyp häufig in unterschiedlichen Diskussion auf. Das ist z. B. als einer der wichtigsten Gesichtspunkte des brasilianischen Rassismus anzusehen.

In seinem Werk „Racismo à Brasileira“⁸ stellt Edward Telles eine Reihe von Aspekten gegenüber, durch welche sich die beiden ethnischen Gruppen – Negros und nicht Negros – deutlich unterscheiden. Schulbildung, Abwanderung vom Land zu den großen Städten und die Arbeitsangebote sind einige dieser Beispiele. Die Diskrepanz zwischen der sozialen Entwicklung von Negros und Nicht-Negros beobachtet Telles auch zwischen den Frauen.⁹

Die Maßnahmen der brasilianischen Regierung zur Bekämpfung des Rassismus wurden von Moore gelobt als „ein bisher unvergleichlicher Moment in der Geschichte Lateinamerikas“¹⁰. Diese Geschichte kennt aber auch viele andere Momente seit Beginn der Sklaverei bis zu Befreiung der Sklaven (siehe Kapitel 4, Überblick zur Geschichte der Afrobrasilianer).

Dazu zählt die Tatsache der Hautaufhellung. Anfang des 20. Jahrhunderts versuchten die brasilianische Oberschicht und die Intellektuellen mit diesem eugenischen Projekt die starken Konturierungen durch die Negros und ihre Kultur durch scheinbare Angleichung zu schwächen und so innerhalb der Gesellschaft aus der brasiliani-

⁶ Moore, Carlos: *Racismo & Sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. Belo Horizonte, 2007, S. 22.

⁷ Ibid., S. 32.

⁸ Telles, Edward Eric: *Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica*. Rio de Janeiro, 2003.

⁹ Ibid., S. 30.

¹⁰ Moore, Carlos: 2007, S. 26.

schen Bevölkerung auszumerzen. Das verbarg sich hinter dem Ideal der „Rassendemokratie“ (siehe hier Kapitel 3.3.3 Das „Märchen“ der Rassendemokratie in Brasilien und seine Folgen). In jeder dieser Phasen erlebten die Negros permanent Vorurteile, Diskriminierung, Vernachlässigung. Sie haben zu jeder Zeit in Brasilien um ihre Rechte kämpfen müssen.

In Laufe des 20. Jahrhunderts sind einige Paragraphen in der brasilianischen Verfassung geändert worden. Neue Gesetze sowie zahlreiche Initiativen sorgen dafür, dass die Menschenrechte respektiert werden. Täglich erkennen mehr BrasilianerInnen das Problem und wollen dazu Stellung nehmen. Darunter befinden sich viele Regisseure.

Zweifellos waren Negros im brasilianische Kino immer präsent. Doch welche Rollen haben sie bekommen? Wie wurden sie charakterisiert? Der Anspruch einer anderen Ästhetik für den Negro im Kino ist nicht neu. Die Diskussion um die Gleichberechtigung der Negros in der Filmrolle gibt es seit den 70er Jahren.

Ein Pionier war der Regisseur Zózimo Bulbul, gestorben am 24.01.2013. Im Film *Alma no Olho*, „Seele im Auge“ (1973), geht es um die dramatische Reise der Sklaven von Afrika nach Südamerika. Weitere Regisseure sind Waldir Onofre mit *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*, „Die abenteuerliche Liebesgeschichte eines Bäckers“ (1975), Antonio Pitanga mit *Na Boca do Mundo*, „Im Maul der Welt“ (1976) u. a. Einige dieser Filme konnten ihr Ziel – eine Diskussion um die Stellung der Negro in dem brasilianischen Kino zu beginnen, nur teilweise erreichen, weil sie manchmal, auch unbeabsichtigt, noch in alten stereotypen Rollen halb stecken bleiben. Sie haben aber Marksteine gelegt und verbleiben als Vorbild und Anregung für die folgende Generation.

In den 90er Jahren gewann die Debatte eine weitere Dimension hinzu: das Universum des Kurzfilms. Eine neue Generation von Filmemachern trat auf den Plan, die damals noch Studierende waren. Die jungen Regisseure nahmen sich des Themas im Rahmen ihrer Filmproduktionen an und erreichten damit ein breites, junges Publikum. Der Bedarf nach dieser Form des kulturellen Widerstands war und ist groß.

Joel Zito Araújo ließ die Zeit nicht untätig verstreichen. Im Laufe der 90er Jahre bearbeitete er dieses Thema immer wieder unter diversen Aspekten. Kurze bis mittel-

lange Produktionen entstanden dabei: *Alma Negra da Cidade*, „Negra Seele der Stadt“ (1990), *Almerinda, Uma Mulher de Trinta*, „Almerinda, eine dreißigjährige Frau“ (1991), *São Paulo abraça Mandela*, „São Paulo umarmt [Nelson] Mandela“ (1991), *Retrato em Preto e Branco*, „Bilder in Schwarz und Weiß“ (1993), *Eu, Mulher Negra*, „Ich, eine Negra Frau“ (1994), *Ondas Brancas nas Pupilas Negras*, „Weiße Wellen in der Schwarzen Pupille“ (1995), *A Exceção e a Regra*, „Die Ausnahme und die Regel“ (1997), *O Efêmero Estado União de Jeová*, „Der kurzlebige Staatenverband von Jeová“ (1999).

Während des 10. Internationalen Kurzfilmfestivals 1999 in São Paulo erschien das Manifest *Gênese do cinema Negro brasileiro* – „Entstehung des Cinema Negro in Brasilien“. Bekannt wurde es als Dogma Feijoada, „*Dogma Bohneneintopf*“. Der Verfasser des Manifests war der Regisseur Jeferson De.¹¹ Zahlreiche weitere Regisseure haben es unterzeichnet, unter anderem Joel Zito de Araújo und Rogério de Moura.

Bei dem 5. Filmfestival von Recife im Jahr 2000 unterzeichneten Schauspieler und Regisseure ein weiteres Manifest, das *Manifest do Recife*. Beiden Manifesten folgte eine Produktionswelle.

Der erste und wichtigste Punkt des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* lautet: „Der Film muss von einem schwarzen Regisseur gedreht werden“.¹² Damit zeigt Jeferson De seinen Anspruch und seine Verantwortung bezüglich des Themas.

Mit dem *Manifest do Recife* weitete sich dieser Anspruch auf andere Medien aus, da das Problem nicht lediglich auf das Kino beschränkt ist. So lautet Paragraph I.: Wir fordern „das Ende der Rassentrennung, welcher die schwarzen SchauspielerInnen, ModeratorInnen und JournalistInnen bei Produktionsfirmen, in Werbeagenturen und in Fernsehsendungen unterworfen sind.“¹³. (Siehe beide Manifeste im Kapitel 5.1.1 und 5.1.2).

¹¹Jeferson De ist ein brasilianischer Negro Regisseur. Er studierte Film an der USP (Universität São Paulo), ist Autor des *Manifest Gênese do Cinema Negro brasileiro*, neben einer Reihe von Kurzfilmen. Mit *Bróder* (2010), seinem ersten Spielfilm, überzeugte er national und international das Publikum. Bei der Berlinale 2010 konnte sein Film als einer der besten internationalen Filme bei der Parallelvorführung das brasilianische Kino vertreten.

¹² „O filme tem que ser dirigido por um realizador negro“.

¹³ „1. O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão“.

Nach der Bekanntmachung der beiden Manifeste erschienen mehrere Kurzproduktionen: von Jeferson De sind *Distraída para a morte*, „Zerstreut für den Tod“ (2001), *Carolina* (2003) und *Narciso Rap* (2004). Von Joel Zito Araújo stammt *Vista a minha Pele*, „Ziehe meine Haut an“ (2003); Rogério de Moura drehte *A revolta do videotape* (2001) und *Velhos, viúvos e malvados*, „Alte, Witwer und Gemeine“ (2004). Von Daniel Santiago erschien *Família Alcântara* (2005). Ari Candido drehte *O rito de Ismael Ivo* „Der Ritus von Ismael Ivo“ (2008) und *O moleque*, „Der Gassenjunge“ (2008).

Auch die Dokumentarfilme *Abdias Nascimento Memória Negra*, 2008, von Antonio Olavo und *Cuica de Santo Amaro*, 2013, von Joel de Almeida e Josias Pires sowie der Spielfilm *Jardim das Folhas Sagradas*, 2011, von Pola Ribeiro u. a. sind positive Beispiele der Darstellung afrobrasilianischer Persönlichkeiten und von wichtigen Aspekten der afrobrasilianischen Kultur.

Mit *A Negação do Brasil* (2000) von Joel Zito Araújo wurde das Manifest umfassend mental und atmosphärisch vorbereitet. Hauptthema des Films ist die Darstellung der Negros durch u. a. den TV Konzern „Rede Globo“: Es handelt sich um einen Dokumentarfilm, eine Kollage aus *Telenovelas* (Fernsehserien-Format), mit Porträts und Diskussionen der Negro-SchauspielerInnen. Auch die Lebensgeschichte des Regisseurs als Negro in Brasilien ist mit eingeflossen. Das Pionierprojekt von Joel Zito machte öffentlich, was bei den brasilianischen *Telenovelas* seit den 50er Jahren gang und gäbe war: die Diskriminierung der Negro SchauspielerInnen. Mit *Filhas do Vento*, „Töchter des Windes“ (Joel Zito Araújo, 2004), etablierte sich der Gesamtanspruch des Manifests und es wurden weitere Elemente eingeführt.

Filhas do Vento erhielt nationale und internationale Preise. Das Gleiche gilt für *Bróder* (2010) von Jeferson De, der als erster brasilianischer Negro-Regisseur für die Berlinale 2010 nominiert wurde. So hat das brasilianische Cinema Negro in diesem Jahr Filmgeschichte geschrieben. Der Film bekam Preise bei nationalen und internationalen Filmfestivals.

Anders als in Amerika, wo bereits seit langem sowohl berühmte schwarze Regisseure arbeiten als auch eine Besetzung mit schwarzen Schauspielern in Hauptrollen und als positiver Held möglich und üblich sind, stellt die Nominierung eines schwarzen brasilianischen Regisseurs ein absolutes Novum für Brasilien und die internationale Filmlandschaft dar. Obwohl vorher schon Filmforscher und Regisseure die ste-

reotype Darstellung der Negros in brasilianischen Filmen kritisiert haben, war diese Generation von Negro Regisseuren die erste, welche daraus konkrete Konsequenzen gezogen hat.

Alle diese Aspekte markieren die komplexe Aufgabe dieser brasilianischen Filmphase. Sie tritt auf als Widerstand gegen die Stigmatisierung der Negros in dieser Gesellschaft und signalisiert ein neues politisches Moment in diesem Land. Diese Arbeit interpretiert das Cinema Negro als eine Gedächtnisquelle im Rahmen des postkolonialen Diskurses und es wird versucht, seine Wandlungen nachzuvollziehen. Die Auseinandersetzung wird durch einige ausgesuchte Beispiele von Spielfilmmaterial geführt, welches die Stigmatisierungen der Negro im brasilianischen Kino diskutiert und zu vermindern strebt (siehe 4.4 Zur Definition des Postkolonialismus).

Die hier ausgesuchten Werke diagnostizieren das Phänomen des kolonialen Erbes, kritisieren und verlangen Reparation. Hier wird u. a. geprüft, in wie weit man diese Phase als eine neue Bewegung in der Geschichte des brasilianischen Kinos bezeichnen kann. Mit Hilfe des etablierten Gedächtniskonzepts¹⁴ und des postkolonialen Konzepts¹⁵ soll die vorliegende Forschungsarbeit einen Beitrag zu dieser Diskussion leisten. Wie ein Mosaik werden zahlreiche Sichtweisen aus verschiedenen Kapiteln der Geschichte Brasiliens auf die Leinwand gebracht. Der neue Blickwinkel ist für die Medienwissenschaft unbestreitbar von großem Interesse. Meine Analyse aus Gedächtnis- und postkolonialer Perspektive sowie die Erläuterung eines noch nicht bearbeiteten Gedächtnisphänomens, das ich als meine These vom multiplikativen Gedächtnis vorstelle, kann von großer Relevanz für die brasilianische Filmforschung sein.

¹⁴ Vgl. u. a. Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Berlin, 1985. Orig. Titel erste Auflage: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1925.

Assmann, Jean: Das Kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München, 1992.

Assmann, Aleida: Geschichte im Gedächtnis – Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung, München, 2007.

¹⁵ Vgl. Fanon, Frantz: Die Verdammten dieser Erde. Frankfurt am Main, 1966.

Morrison, Toni: Sehr blaue Augen. Hamburg, 2002, Original Ausgabe New York, 1970.

Bhabha, Homi K.: The Location of Culture. London u. New York, 2010.

Said, Edward W.: Orientalism. London, 2003. Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. (Deutschsprachige Ausgabe), Wien, 2008. Young, Robert J. C.: Postcolonialism. A very Short Introduction. Oxford, 2003.

1.2 Erklärung zur Verwendung der Begriffe „Negro“, „Eurobrasilianer“ und „Afrobrasilianer“

Bevor mit der weiteren Einführung in die Thematik dieser neuen Phase des Films in Brasilien fortgefahren werden kann, muss an dieser Stelle eine Erklärung hinsichtlich der im Rahmen dieser Arbeit – und oben bereits verwendeten Begriffe – „Negro“, „Afrobrasilianer“ und „Eurobrasilianer“ erfolgen. Das ist notwendig, weil es sich – zumindest in Deutschland – hierbei keineswegs um etablierte Begriffe handelt. Dennoch müssen in dieser Arbeit Zustände, die die gesellschaftliche Realität in Brasilien beherrschen, beim Namen genannt werden können. Dicht entlang dieser die gesellschaftliche Realität bestimmenden Strukturen wurden diese Begriffe gewählt, um sichtbar machen zu können, was in Brasilien unter der Decke einer Rasendemokratie tatsächlich geschieht. Bewusst wurden die folgenden Erklärungen nicht in eine Fußnote ausgelagert, da sie von zentraler Bedeutung sind:

Negro:

Der Ausdruck „Negro“, wurde von der brasilianischen „*Movimento Negro Unificado*“ (MNU, Vereinigte Negro Bewegung) seit den 70er Jahren als politischer Begriff etabliert. Negro kann jeder Mensch in Brasilien sein, welcher afrikanische Vorfahren hat, auch wenn dieser Mensch gleichzeitig europäische und indianische Vorfahren besitzt.¹⁶ Als Brasilianerin erlaube ich mir, in dieser Untersuchung den Ausdruck Negro nach der Definition der „*Movimento Negro*“ zu verwenden.

Häufig ist es eine freie Entscheidung, ob jemand sich als Negro bezeichnet. Das gilt vor allem für Menschen mit einem nicht eindeutigen Phänotyp. Es kommt in der aktuellen Zeit häufiger vor und ist eine persönliche und politische Entscheidung für einen Menschen mit vorwiegend, aber nicht sehr spezifisch afrikanischem Phänotyp, dass er im Bewusstsein seiner ursprünglich afrikanischen Vorfahren sich selbst als Negro bezeichnet.

Eurobrasilianer:

Betrachtet man für einige Monate die Bilder des brasilianischen Fernsehens, vor allem Dingen den wichtigsten und umfangreichsten Fernsehsender Brasiliens – Rede Globo –, bekommt man den Eindruck, dass der weitaus überwiegende Teil der brasilianischen Bevölkerung aus Menschen mit heller Hautfarbe, blauer, grüner oder grauer Augenfarbe, glattem Haar, blond, braun oder dunkel, aber kaum lockig und

¹⁶ Vgl. Moura, Clovis: *História do negro brasileiro*. São Paulo, 1989.

voller, besteht. Die brasilianischen Medien vermeiden die Darstellung von anderen Phänotypen wie Mestize oder Negro und dabei sind sie konsequent. Hingegen sieht man in den Medien Menschen mit den äußeren Charakteristika der Europäer. Nur Menschen mit diesem Phänotyp werden Generation für Generation beim Fernsehen und darüber hinaus beim Kino engagiert und dort mit großer Ausschließlichkeit gezeigt und der Öffentlichkeit vermittelt. Bewusst nenne ich sie in dieser Arbeit aufgrund ihres europäischen Phänotyps *Eurobrasilianer*. Meine Intention hierbei ist es lediglich, diesem Phänomen, das sich in Brasilien über den Bereich der Medien hinaus in der gesamtgesellschaftlichen Herrschaft einer Elite mit europäischem Phänotyp ausdrückt, einen Namen zu geben.

Afrobrasilianer:

Demgegenüber stehen die Menschen mit dunklem Phänotyp und/ oder überwiegend afrikanischen Charakteristika. Diese nenne ich Afrobrasilianer. Da die gesellschaftliche Realität sich an diesen Merkmalen orientiert und genau daran entlang eine scharfe Grenzlinie zieht, muss es in dieser Arbeit möglich sein, das auch zu benennen.

1.3 Theoretische Grundlagen

Zwei Konzepte zur Interpretation werden hier berücksichtigt: Bei dem einen handelt es sich um das Gedächtniskonzept, das andere ist die postkoloniale Theorie.¹⁷ Beide Konzepte werden hier anhand ausgesuchter Literatur geprüft und bearbeitet. Die Auseinandersetzung mit den beiden Konzepten bildet die Grundlage für die Interpretation der Filme. Die Konzepte dienen beispielsweise dazu, den Mechanismus sprachlicher und bildlicher Darstellungsformen in der Filmdiskussion zu verdeutlichen und zu erklären. Zudem werden einige aktuelle Presseberichte, Gesetze und Paragraphen aus der brasilianischen Bundesverfassung sowie wissenschaftliche Literatur über das Cinema Negro in Brasilien in die Analyse einbezogen und näher betrachtet. Aus dieser Perspektive soll der in dieser Forschung verwendete Begriff „multiplikatives Gedächtnis“ erklärt werden.

¹⁷ Said, Edward: 2003, op. cit.
 Bhabha, Homi: 2010, op. cit.
 Young: 2003, op. cit.
 Morrison, Toni: 1979, op. cit.
 Fanon, Frantz: 1981, op. cit.
 Spivak, Gayatri C.: 2008, op. cit.

1.4 Fragestellung

Seit den 90er Jahren sind eine Reihe von Filmen in Brasilien erschienen, die als „*Cinema Negro*“ bezeichnet werden können. Filme wie die des Regisseurs Joel Zito Araújo setzen sich mit der Rassenfeindlichkeit in Brasilien auseinander. Diese Filme veranschaulichen die Anliegen des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro*, „Entstehung des Cinema Negro in Brasilien“ und des „*Manifest von Recife*“. Ab 1999 erscheinen die Filme und das Filmmanifest gleichzeitig und nebeneinander.

Hier werden die Fragen gestellt:

- Kann man diese Phase als ein neues Phänomen in der brasilianischen Filmgeschichte charakterisieren? Ist es eine kinematografische Bewegung mit gezielt anti-kolonialistischer Ausrichtung?
- Kann man die Inhalte sowohl der oben genannten Manifeste als auch die daraus entstandenen Filme mit der Gedächtnistheorie und der postkolonialen Theorie verbinden?
- Kann man die Ästhetik von Joel Zito Araújo bei dem Film *Filhas do Vento* als einen innovative Aspekt der Filmgeschichte sehen?
- Stimmt die These, dass verschiedene Formen von Medien – persönliche Gespräche, Fernsehen, Radio, Presse, Kino u. a. zusammen genommen die Sensibilität und Wahrnehmungen der Menschen bezüglich der Formen, die Rassismus annimmt, multiplizieren. Und kann man dieses daraus resultierende Gedächtnisphänomen als multiplikatives Gedächtnis bezeichnen?
- Und schließlich: Gibt es Anzeichen, Indikatoren dafür, dass aus dem gesteigerten Bewusstsein dieses multiplikativen Gedächtnisses heraus Keime eines neuen Selbstbewusstseins und eines neuen Umgangs der Menschen miteinander erwachsen?

1.5 Zur Methode

Der Umfang der brasilianischen Filmproduktion zwingt dazu, das heranzuziehende Material zu begrenzen. Diese Untersuchung bezieht sich auf die brasilianische Filmproduktion zwischen 2000 und 2010 und ausschließlich auf solche Filme, die im Sin-

ne der oben genannten Manifeste und mit deren Anspruch gedreht worden sind. Das trifft auf bestimmte Filme von Joel Zito Araújo, Jeferson De und Rogério de Moura zu.

Eine weitere Einschränkung ergibt sich aus dem Genre: Zum Thema existieren sowohl Spielfilme als auch Dokumentarfilme und Kurzspielfilme. Eine analytische Bearbeitung wird aber nur an den Spielfilmen vorgenommen – mit einer besonderen Ausnahme. Diese betrifft den Dokumentarfilm *A Negação do Brasil* (2000) von Joel Zito Araújo.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden vier Werke analysiert:

- *A Negação do Brasil* (2000) von Joel Zito Araújo;
- *Filhas do Vento* (2004) von Joel Zito Araújo;
- *Bom Dia Eternidade* (2010) von Rogério de Moura;
- *Bróder* (2010) von Jeferson De.

Das oben genannte Filmmaterial soll durch Interpretation und Analyse erläutert werden.¹⁸ Das Filmmaterial wird mit Hilfe von Sequenz-Protokollen analysiert. Die Aspekte der Filmsprache: Zeichen, Syntax, Montage, Bildeinstellung, Erzählstrategie u. a. werden filmübergreifend behandelt. Alle Aspekte der hier gestellten Fragen werden durch die folgenden Hypothesen überprüft.

1.6 Hypothesen

1. Die Stellung der Negros in den ausgewählten Filmen erscheint als eine Botschaft über die brasilianische Geschichte. Das Filmmaterial bietet vielseitige Aspekte bezüglich kolonialer Systeme und der Sklaverei. Diese Erinnerungsquellen bezeichnen die Stellung der Negros in Brasilien.
2. Das Cinema Negro setzt sich mit Gedächtnismodellen auseinander, die im Laufe von Jahrhunderten die Vorurteile gegenüber Negros und ihre Unter-

¹⁸ Vgl. u. a. Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt, 1997. Orig. Titel: *Cinéma 1 L'image-mouvement*. Paris, 1983.

Deleuze, Gilles: Das Zeit Bild. Kino 2, Frankfurt, 1997. Orig. Titel: *Cinéma 2 L'image-temps*. Paris, 1985. Faulstich, Werner: Die Filminterpretation. Göttingen, 1995.

Monaco, James: Film Verstehen. Hamburg, 1996. Orig. Titel: *How to Read a Film*. Oxford, 1977.

drückung in Brasilien verstärkt haben. Die Filmphase des Cinema Negro von 2000 bis 2010 wird dabei sichtbar als Widerstandsreaktion gegen die Kolonialgeschichte. Sie bietet einen Zugang zur postkolonialen Theorie.

3. Die Filme zeigen, wie die Rassenfeindlichkeit zwischen Negros und Nicht-Negros in Brasilien durch multimedialen Austausch verbreitet wurde. Dazu gehören persönliche Gespräche, Fernsehen, Radio, Presse, Internet, Kino und weitere. Sie alle sind Quellen für ein multiplikatives Gedächtnis.
4. Ist die Ablehnung, die Negros in Brasilien erfahren, das Ergebnis einer Form von multiplikativem Gedächtnis des Rassismus?
5. Die vier Filme sind unter Berücksichtigung des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* und des *Manifest von Recife* geschaffen worden. Beide Manifeste stellen eine Antwort dar auf die Rassenfeindlichkeit in der brasilianischen Gesellschaft. Kann man aus den Manifesten und den unter ihrem Einfluss entstandenen Filmen schließen, dass sich in Brasilien eine neue Filmbewegung entwickelt?
6. Der Spielfilm von Auraújo schafft eine neue Ästhetik für die brasilianische Filmgeschichte. Bilder, Zeichen und Ausdruck ziehen ihre Kraft aus der afrikanischen Mythologie.

2 Überblick zur Geschichte der Afrobrasilianer

Die Thematik der hier ausgesuchten Filme führt diese Untersuchung zu einem Überblick über die brasilianische Geschichte. Dieser soll sich auf ein bestimmtes Kapitel begrenzen – die Sklaverei. Trotz ihrer Aktualität zeigen diese Filme die Widersprüchlichkeit, die in Brasilien noch immer verwurzelt ist. Sie zeigen ein Land, dessen Bevölkerung ständig gegen den Schatten der Vergangenheit kämpfen muss.

„Das Brasilien von heute präsentiert sich so widersprüchlich wie seine Geschichte. Es trägt das Erbe von 500 Jahren Eroberung und Besiedlung, von Sklaverei und Einwanderung gewissermaßen schon genetisch in sich. Es trägt v.a. in seinem kollektiven Gedächtnis diese 500 Jahre indianischen, europäischen und afrikanischen Einflusses und ein gutes Jahrhundert republikanischen Glaubens an 'Ordnung und Fortschritt'¹⁹. Brasilien nimmt, darin hat es keine Wahl, seine Vergangenheit mit in die Zukunft".²⁰

Es kann selbstverständlich hier nicht das Ziel sein, eine vorzügliche Historiographie des Landes zu präsentieren, sondern es geht darum, einen Überblick zur Geschichte der Afrobrasilianer zu bieten. Es wird eine Zusammenfassung in Form eines Mosaiks dieser Geschichte skizziert. Zunächst wird der Afrikaner in Brasilien vorgestellt, dann sein Nachfolger – der Afrobrasilianer. Im Rahmen dieses o. g. Mosaiks werden die entsprechenden Passagen in den Filmen berücksichtigt.

Es geht um die zentralen Punkte des Erbes der Kolonialepoche des Landes. Die hier geschilderten Filme handeln von dem Phänomen der afrobrasilianischen Bevölkerung. Das bedeutet, den Kampf gegen die Erniedrigung, die aufgezwungene Minderwertigkeit, gegen schlechte Lebensqualität, gegen die Unterdrückung zu schildern. Die konkrete Wurzel dafür liegt in der Dimension der brasilianischen Sklaverei und dem Modell ihrer Abschaffung. Eine Erläuterung der Lebensformen der Negros in Brasilien während und nach der Sklaverei ist hier unerlässlich. Dieser Überblick soll die Interpretation der in die Filme getragenen Diskussion erleichtern. Dabei wird die Verbindung dieser Debatte mit der Postkolonial-Theorie wegweisend sein.

¹⁹ Hinweis auf den Text auf der brasilianischen Fahne: „Orden e Progresso“, Ordnung und Fortschritt. (Fußnote durch die Autorin in das Zitat eingefügt).

²⁰ Bernecker, Walther L.; Pietschmann, Horst; Zoller, Rüdiger: Eine kleine Geschichte Brasiliens. Frankfurt, 2000. S. 317.

Verschiedene und fast unvorstellbare Strategien kennzeichnen die Rassenpolitik des Landes. Neben zahlreichen verabschiedeten Gesetzen, um die Sklaven und freien Afrikaner zu bestrafen und einzuschränken, gab es offizielle Programme und Einrichtungen, um die Bevölkerung hellhäutiger zu bekommen. Ein Beispiel dafür sind die europäischen Einwanderungsprogramme, die auf die Abschaffung der afrikanischen Rasse im Land abzielen. Gleichzeitig sind märchenhafte soziologische Darstellungen, die auf Täuschungsmanövern beruhen, in Hinsicht auf Rassendemokratie zu betrachten. Der Abschaffung der Sklaverei folgen bis in die aktuelle Zeit eine Reihe von weiteren Gesetzen, um die Menschenrechte wirksam werden zu lassen. Die Afrobrasilianer müssen immer überwältigenden organisatorischen Takt beweisen, um ihr Selbstbewusstsein und ihre Selbsthilfegruppen zu schützen. Die afrikanische Diaspora, welche in Brasilien heute lebt, existiert unter der Kraft und dem Schutz ihrer eigenen Kultur.

2.1 Der Negro in der Geschichte Brasiliens: Von der Entführung in Afrika zur Sklavenarbeit

Die Ursprungsgeschichte der heutigen brasilianischen Negros liegt im Menschenhandel aus Afrika. Sie wurden direkt aus dem afrikanischen Kontinent von den Portugiesen nach Brasilien importiert. Die Sklaverei als Arbeitssystem in Brasilien begann mit der Kolonialperiode (1500-1815) und dauerte bis zum Ende des Kaiserreichs (1822-1889). Die offizielle Abschaffung der Sklaverei in Brasilien ist datiert auf den 13. Mai 1888.²¹

Die Portugiesen stellten die Pioniere des Sklavenhandels dar. Sie standen unter allen Zivilisationen darin auf dem ersten Platz. Sie waren die Hauptakteure im Menschenhandel aus Afrika. Später sind neben den Portugiesen, auch Spanier, Briten, Holländer, Franzosen, Dänen, Nordamerikaner und Deutsche als Sklavenhändler tätig gewesen.

Die Historiker berichten, dass die Portugiesen die am höchsten entwickeltste Seemacht im Europa des 15. Jahrhunderts stellten. Neben Spanien haben sie die Periode der iberischen Kolonialmacht eröffnet. Sie nutzten die strategischen Vorteile der geografischen Lage Iberiens – die westliche Spitze des europäischen Festlands am Atlantischen Ozean. Ferner spielten dabei einige geschichtliche und politische

²¹Vgl. Ibid., S. 333, 344, 346.

Gegebenheiten in der Zeit unter der Regierung von Johannis II (1481-1495) eine Rolle. Der gleichzeitige „Absolutismus und Nationalstaat“ waren die wesentlichen Kriterien für die Seemacht. Diese Voraussetzungen ermöglichten die Eroberung überseeischer Territorien und die Kolonialexpansion.²²

Damals waren u. a. große Teile der afrikanischen Westküste jenseits von Guinea, Kongo und Angola in portugiesischem Besitz, nämlich die Inseln Guiné, Ano Bom, São Tomé, Fernando Pó sowie Benguela, Moçambique .²³

In dem Land, das heute den Namen Brasilien trägt, haben die Portugiesen zunächst die einheimischen Indianer versklavt, dann die Afrikaner. Nach dem Bericht von Heinrich Loth:

„Anfänglich gestanden die zersplitterten Indianerstämme den Portugiesen die Niederlassung zu. Erst als die Eindringlinge begannen, die Indianer zu vertreiben und zu versklaven, kam es zu Konflikten. Der Widerstand der Indianer entwickelt sich im gleichen Maße, wie die Portugiesen ihre Herrschaft festigen. 1510 wurden die ersten afrikanischen Sklaven in die Kolonie gebracht.“²⁴

Der Boden einer der größten Regionen Brasiliens, der Nordosten, verfügt über die perfekten Bedingungen für beste Zuckerrohrernten. Diese besonderen Voraussetzungen sind entlang der brasilianischen Küste am Atlantischen Ozean gegeben. Hier wurde zum ersten Mal im Jahr 1533 das Zuckerrohr angepflanzt. Der portugiesische Martin Afonso de Souza brachte diesen „Reichtum“ von der Insel Madeira mit. Madeira war damals ebenfalls von den Portugiesen kolonisiert worden. Afonso de Souza war der erste Landeigentümer, der eine Zuckerrohrplantage besaß.

Wenige Jahre später stellte das Zuckerrohr bereits eine erfolgreiche Investition dar. Viele weitere Landbesitzer hatten mit der Zuckerrohrproduktion auf dem geeigneten, „Massapé“ genannten, Boden begonnen. Nach kurzer Zeit waren die ersten Verknüpfungen mit den internationalen Märkte gelungen. Bei der Massenproduktion hängt viel von Handarbeit ab. Ein großer Bedarf an Arbeitskräften entstand.

²² Loth, Heinrich: Das Sklavenschiff – Die Geschichte des Sklavenhandels, Afrika. West-indien. Amerika. Berlin. 1984. S. 67, 68.

²³ Vgl. Moura, Clovis: Dicionário da Escravidão Negra no Brasil. São Paulo, 2004, S. 320, unter „Os Portugueses e Tráfico“.
Vgl. auch Loth, Heinrich: 1984. op. cit., u. a. S. 70.

²⁴ Vgl. Loth, Heinrich: 1984. op. cit., S. 75, 76.

Von den ersten Versuchen seit 1533, vor allem aber zwischen 1570 und ca. 1600, wird von einer „stürmischen Entwicklung der Zuckerrohrproduktion“²⁵ gesprochen. Dabei stellte die Sklavenarbeit das wesentliche Element dar – ebenso wie später bei dem Goldzyklus von ca. 1700 bis 1780²⁶. Unvorstellbar wuchs das Vermögen der Portugiesen unter dem sklavischen Arbeitssystem. Präzise Zahlen über die in Brasilien angekommenen Sklaven sind unbekannt. Es gibt Vermutungen aus der Untersuchung von nationalen und internationalen Dokumenten. Eine solche Schätzung bietet der Überblick von Heinrich Loth ebenso wie weitere hier erwähnte Autoren.

„1559 setzte die Massendeportation afrikanischer Sklaven nach Brasilien ein. (...) 1600 belief sich die Zahl bereits auf 20 000. Anfang des 17. Jahrhunderts begann das goldene Zeitalter der Zuckerrohrindustrie. (...) Brasilien verschlang im 17. Jahrhundert etwa 350 000 Afrikaner. Das Bedarf stieg nach der Entdeckung des Golds Ende des 17. Jahrhunderts noch weiter an, und um die Mitte des 18. Jahrhundert importieren die Portugiesen jährlich 40 000 bis 50 000 Sklaven nach Brasilien.“²⁷

Die Historiker vermuten, dass in fast 400 Jahren über sechs Millionen²⁸ Afrikaner nach Brasilien importiert worden sind. Es wurde geschätzt, dass ca. 41% von den 15 Millionen aus Afrika importierten Menschen nach Brasilien gebracht wurden.²⁹

Ein „atlantischer Dreieckshandel“ – Afrika, Amerika, Europa – lag dem besonderen Wirtschaftswunder zugrunde. Auf diese Weise gestaltete sich die strukturierte wirtschaftliche Ausbeutung von Anfang an: Die Europäer brachten auf ihrem Weg „Flinten, Pulver, Schnaps und Kattun“ nach Afrika. Diese günstigen Waren haben sie gegen gesunde und arbeitsfähige Menschen, die Sklaven, getauscht. Die Sklaven haben sie nach Amerika deportiert und dort an die Landbesitzer verkauft. Zurück nach Europa brachten sie von Brasilien brasilianisches Holz, Gold, Silber, Perlen, Edelsteine. Später haben sie andere Waren, die ebenso wertvoll wie die Edelmetalle sind, nach Europa geschifft: Zucker, Kakao und Kaffee neben anderen Waren.³⁰

²⁵ Vgl. Pietschmann, Horst; Zoller, Rüdiger: 2000, op. cit., S. 54 u. S. 11-108.

²⁶ Vgl. Ibid., S. 100 f.; Ribeiro, Darcy: O Povo Brasileiro. São Paulo, 1995, S. 152.

²⁷ Vgl. Loth, Heinrich: 1984, op. cit., S. 76, 77.

²⁸ Vgl. Ribeiro, Darcy: 1985, op. cit., S. 162 und Pietschmann, Horst, in: op. cit., S. 57.

²⁹ Vgl. Pietschmann, Horst, Zoller, Rüdiger: 2000, op. cit., S. 57.

³⁰ Loth, Heinrich: 1984, op. cit., S. 14, 15.

Diese Geschäfte haben die Portugiesen und weitere Europäer vier Jahrhunderte lang getätigt.

Die Sklaven wurden als Arbeitskraft für diverse schwere Arbeiten gebraucht. Die absolut unmenschlichen Arbeitsbedingungen verkürzten die Lebenszeit der Sklaven. Die Lebenserwartung eines Sklaven in Brasilien war in der Regel selten länger als zehn Jahre. Das bestätigt eine Untersuchung von Carlos Moura:

„Dokumente aus der Zeit der Sklaverei sowie Aussagen von Reisenden berichten von sieben bis zehn Jahren arbeitsfähiger Lebenszeit eines Sklaven. Der Reisende Thomas Ewbank – *Das Leben in Brasilien*, 1973, berichtet über ein Gespräch mit einem Landbesitzer im Bundesstaat Bahia. [Im Hinterland von Bahia, sind die Sklaven schlecht ernährt, sehr schlecht bekleidet, und müssen sehr schwere Arbeit leisten. Nachdem sie als Sklaven dort ankommen, leben sie durchschnittlich sechs Jahre. Die Zahl der Sklaven, die länger als zehn Jahre leben, nachdem sie Afrika verlassen, ist in Wirklichkeit klein.]“³¹

Der in kurzer Zeit von einem Sklaven erbrachte Gewinn war ausschlaggebend. Seine Arbeitskraft nach sechs bis zehn Jahren zu ersetzen, war für die Besitzer kein Verlust. Die Sklaven arbeiteten immer Überstunden, mit schlechtem Werkzeug und mangelhafter Technik. Der Mangel an Technologie war einer der wichtigsten Faktoren für die kurze Lebenszeit der SklavInnen.

Die Preise für Sklavinnen waren wesentlich niedriger als die für Männer. Wenn Kinder bei der Mutter waren, wurden sie kostenlos bei dem Handel mitgegeben, da sie während der Reise sterben konnten.³² Die Frauen hatten oft neben der schweren Arbeit eine zusätzliche Funktion zu erfüllen. Bei einigen Sklavenbesitzern mussten die Sklavinnen als Reproduktionswesen dienen. Durch den Sklavenhalter wurden sie zur Polygamie in den „*Senzalas*“ – *Sklavenhütten* – gezwungen. Jede Frau musste von vier Männern regelmäßig „besucht“ werden. Durch ihre Schwanger-

³¹ Ewbank, Thomas: A vida no Brasil. Rio de Janeiro, 1973. In: Moura, Clovis: 2004, op. cit. u. „*Tempo de Vida*“ – Lebenszeit. S. 388.

„Os documentos da Época assim como depoimentos de viajantes, dão como de sete a dez anos a vida útil de um escravo. O viajante Thomas Ewbank (1973) relata uma conversa que teve com um fazendeiro baiano: (No interior da Bahia observou o fazendeiro, os escravos são mal alimentados, pessimamente vestidos, e trabalham de modo tão árduo que a duração média de suas vidas, depois de chegarem lá como escravos, é de seis anos, enquanto o número de escravos que vivem mais de dez anos depois de sair da África é realmente pequeno)“.

³² Vgl. Moura, Clovis: 2004, op. cit., S. 323, unter „Preço do escravo na África“.

schaft garantierten sie das Vermögen ihrer Besitzer.³³ Der Besitz einer großen Anzahl von SklavInnen verlieh den Sklavenhaltern Macht und soziales Prestige. In jeder Hinsicht bot die Kolonie in Brasilien den Portugiesen einen ganz besonderen Warenkreislauf wie kaum eine andere Kolonie.

„Der Wert der Kolonie Brasilien hatte für Portugal in Exportabgaben und in Gold, Edelsteinen, Zucker, Häuten, Indigo und anderen Produkten gelegen, Waren, deren Gewinnung und Herstellung sämtlich in den Händen von Sklaven lagen. Welcher Warenkreislauf durch die brasilianische Goldproduktion in Gang gebracht wurde, haben schon Zeitgenossen dem 'Taschenbuch der Reisen oder unterhaltenden Darstellung der Entdeckungen des 18ten Jahrhunderts' von E.A.W. von Zimmermann entnehmen können, das 1809 in Leipzig herauskam. Über Brasiliens Bedeutung wird ausgeführt, dass diese Kolonie durch Zuckerproduktion, Gold und Diamanten weiterhin einer der 'überseeischen Safes' für Europa blieb. Anfang des 19. Jahrhunderts wurden in Brasilien mehr als eintausend Tonnen Gold gewonnen, das waren 85 Prozent der gesamten Weltgoldförderung des 18. Jahrhunderts. 'Brasiliens Sklaven förderten es mühsam zu Tage, kaum erreicht es das Licht, so eilt es zum Tejo; zahlt dort die Wolle und den Stahl Englands, verwandelt sich in der Hand des Briten in große Massen Korallen, grobes Tuch, wollene Decken, Pulver und Blei, Kessel, Messer und andere Eisenwaren, Branntwein und Rum für die Amerikaner der Hudsonbay oder Kanada; erwirbt dort mit ungeheurem Gewinn (...)'. Brasilianische und portugiesische Schiffe vermittelten nicht nur den Handel, der zwischen Brasilien und Portugal, sondern auch zwischen Brasilien und Asien bis nach China, (...) anderen europäischen Häfen sowie in verschiedene Teile des amerikanischen Kontinents ausgeführt wurde.“³⁴

Die Geschichte der Afrikaner in Brasilien offenbart eine erstaunliche Form der Machtstruktur aus Gewalt, Ausbeutung und Diskriminierung. Die Menschenrechtsverletzungen durch den Sklavenhandel über die Republikanische Phase hinaus zeigen ihre Folgen bis heute.

Die entführten AfrikanerInnen wurden als Importware aus unterschiedlichen Regionen und ethnischen Gruppen in Afrika geholt. Auch das war eine Strategie der Kolonisatoren. Die unterschiedlichen Sprachen in Afrika sollten eine Barriere für die Integration und den Widerstand der Sklaven darstellen. Sie stammen ursprünglich von

³³ Ibid., S. 317, unter „Poliandria da Senzala“.

³⁴ Loth, Heinrich:1984. op. cit., S. 236.

der östlichen afrikanischen Küste. Die Sprachgruppen waren: Yoruba, genannt *Nagô*; Dahomey, bekannt als *Gegé*; Fanti-Ashanti, genannt *Minas*; außerdem gab es Vertreter aus ethnischen Gruppen von Gâmbia, Serra Leoa, Costa da Malagueta und Costa do Marfim.³⁵ Die Afrikaner sind zum großen Teil in den Häfen von Salvador de Bahia und Rio de Janeiro angekommen. In den brasilianischen Häfen wurde auf die ethnische Gruppe der Sklaven geachtet. Falls Menschen des gleichen ethnischen Ursprungs in einer Gruppe zusammen waren, wurden sie getrennt, indem sie an Sklavenhalter unterschiedlicher Regionen verkauft wurden.

Sobald das Sklavenschiff im Hafen anlegte, wurden die Sklaven mit Kokosfett eingefettet. Es sorgte durch glänzende Haut für die Preissteigerung der Ware. Angekettet wurden sie auf dem Markt ausgestellt. Dort wurde die „Ware“ nach Gesundheitszustand sowie nach Alter und Aussehen bewertet. Ähnliche Prozeduren waren zuvor schon in den afrikanischen Häfen abgelaufen.

Die Preis eines als Sklaven gefangenen Menschen in Afrika hing von seiner Kategorie ab. Ein Mann mit mehr als 1,82 Meter Größe, unter 25 Jahre alt, ohne Behinderung, kam in die erste Kategorie. Die Zähne waren eines der wichtigsten Bewertungskriterien, der Grund dafür, warum auf dem Markt der Mund aller SklavInnen kontrolliert wurden. Im Falle ungesunder oder verlorener Zähne wurde für die Ware weniger bezahlt. Im hier bearbeiteten Film *Bróder* ironisiert der Regisseur Jeferson De diese Zustände durch eine vergleichbare Situation in der 64. Sequenz (bei 01:13:47). Der Fußballunternehmer Paulo untersucht den Mund des Fußballspielers Jaiminho rücksichtslos, wie es etwa bei einem Pferd geschieht oder früher bei einem Sklaven.

Den Fussball haben bereits andere Regisseure mit der Sklaverei verglichen. Manches Verhalten der Fussballindustrie gegenüber den jungen Negros, die aus der Armut geholt werden, stellt sich wie ein modernes Sklavensystem dar. Ugo Giorgetti hat in seinem Film „Boleiro - Era uma vez o futebol“, 1998, einige Beispiele dazu gezeigt.³⁶

³⁵ Ribeiro, Darcy: 1995, op. cit., S. 99 f.

³⁶ Vgl. Acker, Ana Maria und Souza Rossini, Miriam de: O Futebol brasileiro nos filmes Boleiro I e II de Ugo Giorgetti. In: Sesseos do Imaginario Ano XVII, Nr. 27, 2012, S. 23-30.
[Http://revistaseletronicas.pucrs.br/famecos/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/11476/8273](http://revistaseletronicas.pucrs.br/famecos/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/11476/8273)

Zwischen der Zahl der Entführungen in Afrika und der Anzahl der in brasilianischen Häfen verkauften Menschen besteht eine Differenz. Nach Angabe von Darcy Ribeiro sind zwischen 1540 und 1860 ca. 6 352 000 Afrikaner als Sklaven in Brasilien angekommen.³⁷ Nach der Hochphase der Zuckerproduktion folgt die Phase der Goldminen. Durch die Entdeckung und Bearbeitung des Goldes und der Edelsteinminen an unterschiedlichen Orten des Landes wuchs der Bedarf an Arbeitskräften. Es gab aber keine Volkszählung und keinerlei Statistik. Die Zahl der Entführungen war mit Sicherheit viel höher als die o. g. Zahl, denn viele Afrikaner konnten die Reise nicht überleben. Man vermutet, dass eine große Zahl von Afrikanern auf dem Meer geblieben sind. Die Sklaven, die während der Fahrt starben, wurden ins Meer geworfen. Es gab aber noch eine andere grausame Situation: über Bord gingen nicht nur die Leichen. Auch die Sklaven, die „Widerstand leisteten“, warf man ins Meer. Nach dem Verbot des Sklavenhandels warf man, wenn ein Patrouillenschiff gesichtet wurde, die gefesselten Sklaven ins Meer. Die Portugiesen haben Sklaven noch ca. hundert Jahre nach der Abmachung, die den Sklavenhandel für gesetzeswidrig erklärte, importiert. Die Patrouillen wurden nach der Abschaffung der Sklaverei in Brasilien sehr intensiv und engmaschig durchgeführt. Andere Sklaven haben den Tod der Sklaverei vorgezogen und sind selbst über Bord gesprungen.³⁸

Bei ihrer Ankunft in Brasilien wartete einiges Protokoll auf sie. Es handelte sich um wesentliche Aspekte, die ihr Leben für immer änderten. Sie wurden gezwungen, ab sofort portugiesisch zu lernen. Auch ihr gesamtes kulturelles Vermögen wie ihre Sprache, Religion, Rituale usw. durften sie nicht mehr praktizieren. So begann ihr Alltag als Sklave traumatisch. Die entführten AfrikanerInnen waren meistens Erwachsene. Das bedeutet, sie wurden aus ihrem alltäglichen Leben – Beruf, Kultur und Familie gerissen. Einige Wochen später befanden sie sich in einer anderen Welt, um als Ware auf dem Markt verkauft zu werden. Diese Menschen waren Opfer von körperlicher, moralischer und psychischer Gewalt gleichzeitig. Auf der Plantage, der Goldmine oder im Haushalt, ob als Menschenträger in den Städten oder auf dem Land; ihre Behandlung war immer mit Gewalt verbunden. Nur dadurch waren die Kolonialländer in der Lage, eine prächtige Welt aufzubauen. Der Reichtum der Barockzeit Europas zeugt davon in Form von unzähligen Schlössern und Resi-

³⁷ Ribeiro, Darcy: 1985, op. cit., S. 162.

³⁸ Loth, Heinrich: 1984, op. cit., S. 111, 112.

denzen sowie Kathedralen. Eine realistische Anmerkung über den Reichtum der Europäer stammt von Fanon: „Dieses Europa ist buchstäblich das Werk der kolonisierten Länder“.³⁹

Der Kolonialismus benötigt noch einige Zeit und Taten, um mit den kolonisierten Ländern quitt zu sein. Denn im Vergleich zu den Schlössern und Residenzen haben die kolonisierten Länder die Slums, die Armut, den Analphabetismus bekommen. Diese drei Missstände werden bei den hier analysierten Spielfilmen *Bröder, Filhas do Vento* und *Bom dia Eternidade* besonders hervorgehoben. Die Geschichten wurden allerdings weltweit viel häufiger aus der Perspektive der Kolonisatoren erzählt. Nicht selten waren sie voller Widersprüche und Phantasmen, wie die postkoloniale Theorie kritisiert.⁴⁰ (Vgl. hier Kapitel 4.4. Zur Definition des Postkolonialismus).

Es zeigt sich immer wieder, wie sich aus dem Unverständnis fremder Kulturen heraus geschichtliche Verläufe gestalten. Das gilt auch für Brasilien. Brasilien wird für immer mit diesem Schatten der Sklaverei leben müssen. Dazu gehören zahlreiche Dokumente und Schriften über das Leben der Sklaven, so dass dieses System, sein Andauern und die Folgen, jetzt genauer studiert werden können. Die Armut und schlechte Lebensqualität der Slums in Brasilien, wo der Großteil der Negros wohnt, sind der deutlichste Beweis für das Elend der Sklaverei. Die Rechnung für diese Schuld sollte nicht nur vom brasilianischen Volk beglichen werden.

Widerstand von Seiten der Negros in Brasilien gab es seit dem Beginn der Sklaverei. Er besteht Generation für Generation seit über 500 Jahren bis heute. Jeder Fortschritt ist das Ergebnis lang anhaltender Kämpfe. Viel ist erreicht. Es gibt eine Reihe von Maßnahmen durch Affirmative Action-Politik in Form von Reparationen für die afrobrasilianische Bevölkerung. Dazu gehört u. a. laut Bundesverfassung, die „Afrikanische Geschichte“ als obligatorisches Fach in der Grundschule; mehr Kooperation zwischen Brasilien und Afrika; Master- und Doktoranden-Programme in Afrikanistik sowie das Afro-Brasilianistik Studium.⁴¹

³⁹ Vgl. Fanon, Francis: 1981, op. cit., S. 83.

⁴⁰ Vgl. Bhabha: 2010, op. cit.; Said: 2003, op. cit.; Young: 2003, op. cit.; Spivak: 2008, op. cit.

⁴¹ Vgl. dazu: Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial.
[Http://www.portaldaigualdade.gov.br/acoep/bq](http://www.portaldaigualdade.gov.br/acoep/bq)
und: <http://www.portaldaigualdade.gov.br/acoep/pbq/Relatorio%20PBQ2009%20versao%20-final.pdf>

Und schließlich sind in der Filmgeschichte Brasiliens aktuelle und strukturierte Dokumente wie das Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* und das Manifest do Recife entstanden. Hier führe ich einige Kapitel der Widerstandsbewegungen der Sklaven in der Geschichte des Landes an, Widerstandsformen, die die Voraussetzung für die aktuellen politischen Fortschritte der Negros in Brasilien darstellen.

2.2 Die Gesetze und die Revolte zur Abschaffung der Sklaverei in Brasilien

Trotz des internationalen wirtschaftlichen Interesses hat der Kampf der Sklaven und befreiten Sklaven für die Abschaffung der Sklaverei gesiegt. So ist der 13. Mai 1888⁴² als ein bedeutsames Datum für alle Brasilianer anzusehen. Erst nach der Befreiung konnte die afrikanische Bevölkerung in Brasilien Schritt für Schritt mehr Lebensqualität erreichen. Allerdings ist heute, 124 Jahre nach Abschaffung der Sklaverei, für den Großteil der Negrobevölkerung kaum die Sicherung der notwendigsten existenziellen Grundlagen gewährleistet. So wurden die Gesetze nachgebessert und später in 1988 verabschiedete die Bundesverfassung im 5. Artikel § XLII, dass „die Praxis der Rassenfeindlichkeit eine kriminelle Handlung ist, auf die eine Haftstrafe droht.“⁴³ In 1989 erreichen die Negros in Brasilien die Verabschiedung des Gesetzes Caó.⁴⁴ Dadurch sollen Maßnahmen greifen, um den Rassismus zu bekämpfen. Die Beispiele zeigen, wie komplex das Thema ist.

Die Abschaffung der brasilianischen Sklaverei benötigte ca. 80 Jahre lange Diskussion. Die Versuche kamen von vielen Seiten und es wurde natürlich aus den unterschiedlichen Interessenlagen heraus gehandelt. Anfang 1810 verpflichtete sich Portugal zur Bekämpfung des Sklavenhandels.⁴⁵ Trotz Revolten, Erklärungen, Diskussionen und Verfassungen lebte aber die brasilianische Sklaverei bis 1888.

Durch das 19. Jahrhundert hindurch wurden die Innen- und Außenpolitik Brasiliens durch die Sklaverei belastet. Sowohl in Brasilien als auch außerhalb, im europäi-

⁴² Abschaffung der Sklaverei, vgl.: Lara, Silvia Hunold: *Fragmentos setecentistas. Escravidão, cultura e poder na América portuguesa*. São Paulo, 2007.

⁴³ Vgl. JusBrasil:

<http://www.jusbrasil.com.br/topicos/10729169/inciso-xlii-do-artigo-5-da-constituicao-federal-de-1988>

⁴⁴ Presidência da República; Casa Civil; Subchefia para Assuntos Jurídicos. LEI Nº 7.716, DE 5 DE JANEIRO DE 1989.

[Http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7716.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7716.htm)

⁴⁵ Vgl. *A Presença Inglesa. Os Novos Colonizadores e os Tratados de 1810.*

http://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo02/presenca_inglesa.html

schen Raum, gab es viele Aufstände und Widerstandsbewegungen gegen die Sklaverei. Gegen den Menschenhandel wandten sich unendliche Diskussionen, Entscheidungen, Pakte und Gesetze. Sie entstanden aber meistens unter Beeinflussung politischer und wirtschaftlicher Interessen und viel weniger, als man glaubt, durch die neuen aufklärerischen, humanitären Gedanken. In der Tat stellten nicht die Sklaverei und deren Schmerz und Menschenrechtsverletzungen das große Problem für die Europäer dar: sondern für die Industrialisierung in Europa war die Sklaverei plötzlich nicht mehr von Interesse.⁴⁶

Für die Industrialisierung von England z. B. stellte die Sklaverei in den Kolonien ein echtes Expansionshindernis dar. Ohne Arbeitslohn verfügten Millionen Sklaven über keinerlei Kaufkraft und konnten nicht als Konsumenten gezählt werden. Auf der anderen Seite stand die Kolonie als Konkurrent des Arbeitskräftemarktes da. Am 19. Februar 1810 wurde ein Allianzvertrag zwischen England und Portugal geschlossen, in dem Prinz João⁴⁷ von Brasilien in eine gemeinsame Bekämpfung des Sklavenhandels einwilligte. „Damit dürfen nördlich des Äquators an afrikanischen Küsten keine Sklaven mehr gekauft werden“.⁴⁸ Das war eine der vielen Aktionen für die Abschaffung der Sklaverei, welche im 19. Jahrhundert stattfanden. Auf dem Wiener Kongress wurde die „Erklärung der Großmächte über die Abschaffung des Sklavenhandels“⁴⁹ verfasst. Die neuen Erklärungen und Regelungen verschärfte die vorherigen und so ging es ohne Lösung weiter über einen langen Zeitraum. In 1831 führte eine Verhandlung zwischen England und Portugal am 7. November 1831 zu einem neuen brasilianischen Gesetz:⁵⁰ Jede/r AfrikanerIn, welche/r nach diesem Datum das Territorium Brasilien betrat, war frei. Die Portugiesen und die Brasilianer verstießen allerdings wieder gegen diese Bestimmung. Sie zeigte kaum eine positive Wirkung für die Sklaven. In jener Zeit stellte die afrikanische und afrobrasilianische Bevölkerung die Mehrheit in Brasilien. Darunter befanden sich einige

⁴⁶ Vgl. Cola da Web. Crise do escravismo:
<http://www.coladaweb.com/historia-do-brasil/crise-do-escravismo>

⁴⁷ Prinz João VI (1767-1826), Prinzregent, dann König von Portugal und Brasilien.
Vgl. Avacine, Elsa Gonçalves: Doce Inferno: açúcar, guerra e escravidão no Brasil holandês 1580-1654. São Paulo, 1991

⁴⁸ Vgl. Bernecker, Walther L. In: Bernecker, Walther L.; Pietschmann, Horst; Zoller, Rüdiger: 2000. op. cit. S. 166, 167.

⁴⁹ Ibid., S. 166.

⁵⁰ O TRÁFICO DE ESCRAVOS, A PRESSÃO INGLESA E A LEI DE 1831. João Daniel Antunes Cardoso do Lago Carvalho.
[Http://www.ufjf.br/heera/files/2009/11/Artigo-João-Daniel-Carvalho1.pdf](http://www.ufjf.br/heera/files/2009/11/Artigo-João-Daniel-Carvalho1.pdf)

afrobrasilianische Intellektuelle mit aufklärerischen Gedanken. Durch die Herausgabe von Zeitungen, Flyern und weiteren Aktionen versuchten sie, neue Positionen durchzusetzen. Über die Gesetzes-Kämpfer für die Abschaffung der Sklaverei berichtet Carlos Moura:

„Nach der Unabhängigkeit Brasilien, und unter dem Druck von europäischen Nationen, insbesondere von England, wurden diverse Abmachungen und Gesetze genehmigt, mit dem Ziel der Abschaffung des Sklavenhandels. Die Vereinbarung der Allianz und die Kooperation zwischen dem Prinzregenten D. Joao VI und Jorge III von England erkannte die Ungerechtigkeiten des Sklavenhandels an und versprach ihre langsame Abschaffung. Die Wiener Erklärung von 22. Januar 1815 schafft den Sklavenhandel von der afrikanischen Küste bis Nord Ecuador ab. Nach der Konvention zwischen Brasilien und Großbritannien am 23. November 1826 sollte am 13. März 1930 der Sklavenhandel an der brasilianischen Küste abgeschafft sein. Der Sklavenhandel wurde offiziell verboten durch das Gesetz vom 7 November 1831, aber erst definitiv beendet am 4. September 1850 durch das Gesetz Eusébio de Queirós, als das es bekannt wurde.“⁵¹

Während England aus eigenem wirtschaftlichen Interesse den Sklavenhandel als ungerecht anprangerte, hatten die Aristokraten in Brasilien bereits eine neue „Goldmine“ gefunden. Selbstverständlich benötigten sie dafür wieder mehr Arbeitskräfte. Das war der Anfang der Kaffee-Produktion, die Entdeckung eines „schwarzen Goldes“. Die neue Generation von europäischen Grundbesitzern musste sich beeilen. In kurzer Zeit deportierten sie so viele Afrikaner nach Brasilien wie nie zuvor. Der Menschenhandel gelangt immer wieder zu neuer Belebung durch die Gier nach neuen Geldquellen.

„Das Ausmaß des Sklavenhandels während des 19. Jahrhunderts lässt sich dagegen nur erahnen, da nach dem 1831 verfügten (ersten) Importverbot für Sklaven eine rege Schmuggeltätigkeit einsetzte. Auf Grundlage zeitgenössischer

⁵¹ Vgl. Moura, Carlos: 2004, op. cit., S. 241, unter „Leis Antitráfico“.

“Depois da independência do Brasil e sob pressão de nações européias, especialmente da Inglaterra, vários acordos e leis foram aprovados no sentido de extinguir o tráfico de escravos. Assim o tratado de aliança e amizade entre o príncipe regente D. Joao VI e Jorge III da Inglaterra reconhecia a injustiça do comércio de escravos e prometia a sua abolição gradual. O Tratado de Viena (V.), de 22 de Janeiro de 1815, aboliu-o na Costa da África, ao Norte do Equador. Pela Convenção passada entre o Brasil e a Gran-Bretanha, em 23 de novembro de 1826 (...) em treze de marco de 1930, deveria ser abolido o tráfico de escravos na costa brasileira. O trafico foi assim proibido formalmente pela Lei de 7 de novembro de 1831, mas somente foi suprimido real e definitivamente, em 4 de setembro de 1850, pela Lei Eusebio de Queirós, como ficou conhecida.”

Dokumente schätzt man, dass in den ersten 30 Jahren des Jahrhunderts (1801-1830) knapp 830 000 Afrikaner nach Brasilien verschifft wurden; für die Jahre 1831-1855 rechnet man mit etwa 486 000 Sklaven.⁵²

Mit der Zeit nahm in Brasilien das Chaos durch den bedrohlichen Markt und die übermächtige Geschichte höchster Gewalt überhand. Der Kaiser bzw. die Regierung kontrollierte die Landbesitzer nicht, da diese alle im Kongress vertreten waren. Sie bestellten und kauften so viele Sklaven von den einlaufenden Schiffen, wie sie wollen. Der Kaiserreich litt am Druck auf Portugal durch England. Die Sklaven, als Mehrheit im Land organisiert, leisteten jeden Tag mehr Widerstand. Die Revolte der Sklaven war immer ein Thema für die Sklavenbesitzer, ebenfalls natürlich zunächst für die Krone und später auch für die Kaiserreich. Viele Revolten geschahen noch während des Transports zwischen Afrika und Brasilien. Die Berichte aus Reisebüchern der Schiffskapitäne liegen als Dokumente in vielen europäischen Archiven.⁵³

Auch heutzutage kann man in Gesprächen mit alten Menschen in Brasilien viele Berichte über Sklaven hören. Vor sechzehn Jahren habe ich selbst alte Negros befragt, um ihre Geschichten kennenzulernen. Ein alter Man auf der Insel Itaparica in Bahia hat mich besonders beeindruckt. Er war blind, ca. hundert Jahre alt. Er fragte mich, ob ich eine Frau, die Maria de Angola hieß, getroffen hätte. Denn sie würde in Cachoeira wohnen – einer Stadt in Bahia, wo viele Sklaven gelebt haben. Er erzählte, dass Maria de Angola psychisch erkrankte aufgrund der ständigen Bestrafungen durch ihre Besitzer. Dieser Mann war bei der Abschaffung der Sklaverei ca. 8 Jahre alt.

Viele Sklaven, Männer und Frauen, haben gegen die Landbesitzer und ihre Familien rebelliert. Das war für lange Zeit eine Bühne des Horrors, denn die Sklaven hatten nichts zu verlieren. Sie starben, wenn nicht an den Strafen, dann durch die unmenschlich harte Arbeit.

Je länger die Sklaverei dauerte, desto härter wurde das System durch brutale Strafgesetzgebung. Dabei organisierten sich immer mehr Sklaven im Widerstand. Sie schafften es, aller Schwierigkeiten zum Trotz, regelmäßige Revolten mit politischen Folgen zu organisieren. Ein Beispiel dafür sind die acht großen Sklavenrevolten

⁵² Vgl. Bernecker, Walther L. In: Bernecker, Walther L.; Pietschmann, Horst; Zoller, Rüdiger: 2000, op. cit., S. 167.

⁵³ Vgl. Loth, Heinrich: 1984, op. cit.

zwischen 1807 und 1835 im Bundesstaat von Bahia. Die Aufstände wurden in den Jahren 1807, 1809, 1813, 1826, 1827, 1828, 1830, 1835 durchgeführt.⁵⁴ Meistens sind diese Aufstände in Bahia von den Aussás und Nagôs Sklaven organisiert worden. Bei der Novela *Pacto de Sangue* unter Regie von Regina Brasga – Rede Globo, 1989, wurde zum ersten Mal die Abschaffung der Sklaverei als ein Erfolg der Negros selbst gezeigt. Joel Zito Araújo nimmt die Szene in seinen Dokumentarfilm *A Negação do Brasil* auf, (75. Sequenz, bei 01:05:51). Die Revolte beweist die organisatorischen Fähigkeiten der Sklaven, selbst unter den Bedingungen großer Unterdrückung und Gefangenschaft. Einige dieser Revolten gehören als wichtige Fakten zur brasilianischen Geschichte der Sklaverei. Die Revolten waren systematisch geplant und wurden unterschiedlich organisiert.⁵⁵ Dieses Ereignis wurde von der Telenovela *Sinhá Moça* unter Regie von Benedito Rui Barbsa, Rede Globo, in 1986 dargestellt und Araújo zeigt es bei *A Negação do Brasil* (74. Sequenz, bei 01:04:14). Die andere Revolte war der „Aufstand des 24. Januar 1835“ – auch genannt *A Revolta dos Malês*, „Die Revolte der Malês“.⁵⁶ Die Malês waren islamische Negros Sklaven, Sudanesen, die vor allem aus dem Golf von Guinea entführt wurden. Sie waren sehr kultivierte und hochgebildete Menschen.

Im Bahia des 19. Jahrhunderts standen neben den Indianern mit ihrer reichen uralten Kultur und den Portugiesen, die leider zum großen Teil Analphabeten waren oder nur sehr geringe Bildung besaßen, diese Gruppe von AfrikanerInnen als die am höchsten gebildeten Menschen im Land. Die AfrikanerInnen der Malês bildeten in jener Zeit ein sehr hoch organisiertes Widerstandssystem aus. Sie haben die Kontakte zwischen Sklavengruppen aus unterschiedlichen afrikanischen Kulturen organisiert. Das waren die Iabús, die Beninis, die Minas, die Geges, die Mundubis, die Tapas, die Bomus, die Baribas, die Grumas, die Calabares, die Camarões, die Congos und die Cabinadas. Große Teile davon lebten in Bahia.⁵⁷ Die Revolte hat

⁵⁴ Vgl. Moura, Carlos: 2004, op. cit.

⁵⁵ Vgl. Figueiredo Ferretti: *Revolutas de escravos na Bahia em início do século XIX*.
[Http://www.pppg.ufma.br/cadernosdepesquisa/uploads/files/Artigo%205\(5\).pdf](http://www.pppg.ufma.br/cadernosdepesquisa/uploads/files/Artigo%205(5).pdf)

⁵⁶ Vgl. Reis, João José: *Rebelião Escrava no Brasil: História do Levante dos Malês 1835*. São Paulo, 1986.
Bernecker, Walther L. In: Bernecker, Walther L.; Pietschmann, Horst; Zoller, Rüdiger: 2000. op. cit. S. 171.;
Freyre, Gilberto: 1990, op. cit., S. 271 ff.

⁵⁷ Vgl. u. a. Reis, João José: 1986.
Freyre, Gilberto: 1990, S. 271, ff.,
vgl. Santos Neto, Manoel A.: *A Revolta dos Malês* 2009. In: *Brasil Cultura*:

große Resonanz in nationalen und internationalen Räumen gefunden. Sie wurde zum Vorbild für viele andere Zusammenschlüsse von Sklaven in unterschiedlichen Regionen des Landes.

Das Gesetz *Lei de 1835*, Nr. 4, vom 10. Juni 1835,⁵⁸ wurde aber gegen den Widerstand der Sklaven entworfen und verabschiedet. Dieses Gesetz stellte die offizielle Legalisierung extremer grausamer Strafen für die Teilnehmer und Organisatoren der Revolten dar. Über Sklaven, die sich an der Organisation von Widerstand beteiligt haben, wurden extraordinäre Formen von Todesstrafen verhängt⁵⁹. Ein weiteres Gesetz, das *Lei contra africano liberto*, Gesetz gegen freie AfrikanerInnen Nr. 9 vom 13. Mai 1835⁶⁰, war gezielt gegen die Solidarisierung der Sklaven gerichtet. In Folge dieses Gesetzes haben viele freie Afrikaner für etwas Bezahlung durch die Polizei im Widerstand tätige Menschen denunziert: sodass den Negros in jeder Richtung heute noch viel zu tun bleibt.

Am 1. November 1835 trat die Verordnung *Arrematação*,⁶¹ „die Versteigerung“, in Kraft. Durch sie kam die Versteigerung „freier AfrikanerInnen“ in Mode. Durch einen Antrag an das Amtsgericht konnte jeder berechnigte Brasilianer einen Afrikaner/ eine Afrikanerin, der/ die in Brasilien nach diesem Zeitpunkt ankam, als „Lohnarbeiter“ kostenlos bekommen. Jeder Antrag wurde mit bis zu acht AfrikanerInnen bewilligt.

Wenn es sich bei den Antragstellern um Bundesamtsangestellte oder Institutionen handelte, war die mögliche Zahl bewilligter Lohnarbeiter unbegrenzt. Die Regelung war sehr klar: Die Negros sollten für die *Arrematadores*, die Antragsteller, 14 Jahre lang arbeiten, erst nach dieser Zeit durften sie ihre Freiheit beantragen. Ihren Arbeitslohn bekamen sie ebenfalls erst nach 14 Jahren.⁶² Die Sklaven verblieben bei jedem dieser Gesetze, die von Freiheit sprachen, noch tief in der Hand eines Besitzers.

<http://www.brasilcultura.com.br/sociologia/a-revolta-dos-males-artigo-de-manoel-antonio-santos-neto/>

⁵⁸ Vgl. Moura, Clovis: 2004, op. cit., S. 237, unter „*Lei de 1835*“.

⁵⁹ Ibid., S. 237

⁶⁰ Ibid., S. 237, unter „*Lei contra africano liberto*“.

⁶¹ Ibid., S. 50, unter „*Arrematação*“.

⁶² Ibid.

Auf diese Weise haben die reichen Brasilianer des 19. Jahrhunderts und vor allem die Bundesamtsangestellten oder (staatliche) Institutionen ihre Vermögen vervielfacht, ohne dass ihnen Kosten erwuchsen. Sie hatten weder Ausgaben, noch mussten sie die schwere Arbeit leisten. Sie konnten Sklaven besitzen, die theoretisch als „freie Menschen“ galten. Die AfrikanerInnen arbeiteten auf dem Grundstück, der Plantage oder im Haushalt als „Lohnarbeiter“ ohne Bezahlung. Bekannt ist, dass das Konstrukt von 14 Jahren Fristzeit eine Täuschung ist und nicht funktionierte. Die Sklaven blieben Sklaven, sie mussten weitere Jahrzehnte kostenlos arbeiten. Wenn es überhaupt dazu kam, erhielten sie einen Betrag, der niemals einer angemessenen Summe für 14 Jahre Arbeit entsprach. Dieses „Lohnarbeiter-System“ führte zu einer neuen Situation in der damaligen brasilianischen Gesellschaft mit einem besonderen juristischen und soziologischen Aspekt. Die Erlaubnis, eine Lohnarbeit auszuüben, war in der Tat eine bürokratische Angelegenheit. Dazu gehörte die Formalität eines Antrags. Es wurde den Afrikanern ein Freiheitsbrief mit protokollierter Nummer ausgestellt usw. In Wirklichkeit war es für jeden klar, dass eine Fristzeit von 14 Jahren unrealistisch war. Allein die damals bekannte Tatsache, dass die Lebenserwartungszeit eines Sklaven durchschnittlich nur zehn Jahre betrug, lässt sich mit dieser Verordnung nicht vereinbaren. Das Ergebnis war ein klarer gesetzlicher Betrug. Im diesem Fall wurden die Afrikaner mit ein und demselben Brief offiziell befreit und gleichzeitig real versklavt: mit Genehmigung und Beglaubigung des Gerichtsbeamten.

Ein anderer Aspekt betrifft die sozialen Schichten. Durch die Versteigerung „freier Afrikaner“ wurde es für jeden Bürger möglich, Sklaven zu halten. Zum ersten Mal in der Geschichte Brasiliens stellte dies nicht mehr ein Privileg nur der Landbesitzer und der Aristokratie dar. Jeder Bürger erhielt die Zulassung für eine Gruppe von bis zu acht Sklaven. Hier wurde die Struktur der brasilianischen Mittelschicht vorgezeichnet. So begann wieder einmal eine massiv negative Entwicklung für die Negros in Brasilien. Bis heute kämpfen sie gegen die fatalen Folgen.

Die „freien“ afrikanischen Lohnarbeiter haben als „freie Menschen“ die Option, sich in Verbindung mit anderen „freien“ AfrikanerInnen zu setzen. Es gab einige Intellektuelle unter den Afrobrasilianern, die im Kampf für die Abschaffung der Sklaverei aktiv waren. Diese Konstellation erklärt die Kraft der Widerstandsbewegung durch das 19. Jahrhundert hindurch. Sie organisierten sich nicht nur in Bahia, um ihre Freiheit

zu erlangen. Trotz immer neuer und brutalerer Strafen haben die Sklaven in beinahe jedem Bundesstaat Revolten organisiert. Einige werden im Folgenden aufgezählt:

Die *Insurreição de Queimado*, „Revolte von Queimado“, am 19. März 1849⁶³ fand in der Bundesstadt von Espírito Santo statt. Der Anlass dafür war die Bauarbeit an einer Kirche, wobei ein italienischer Pater die Sklaven zu betrügen versucht hatte.

Die *Revolta do Serro*.⁶⁴ Dieser Widerstand wurde 1864 in der Stadt Serro organisiert. Es war einer von vielen im Bundesstaat von Minas Gerais. Dieser Bundesstaat besaß einen der reichsten Böden in Brasilien. Eine enorme Quantität von Gold und Edelsteinen wurde dort gefunden. Dabei wurden dort sehr viele Sklaven bei unmenschlicher Minenarbeit konzentriert. In einem kleinen Ort dieses Bundesstaates, wo der große Teil der Bevölkerung bis heute Negros sind, wurde der Film *Filhas do Vento* von Joel Zito Araújo gedreht.

Auch eine *Revolta Quebra Quilos* von 1874⁶⁵ war in der Bundesstadt von Paraíba bekannt geworden.

Werden beide Seiten, die der Sklaven und die der Landbesitzer angesehen, offenbaren sich zwei extreme Situationen. Es gab große Verluste bei den Sklaven wie auch bei den Sklavenbesitzern und ihren Familien. Der Druck durch die regelmäßigen Revolten im 19. Jahrhundert trug schließlich zur Abschaffung der Sklaverei bei. Die kleine Gruppe der Landbesitzer konnte nicht mehr gegen die Mehrheit der Bevölkerung – die Sklaven, Ex-Sklaven, freie Afrikaner und Mestizen – ein Sklavensystem aufrecht erhalten. Dabei spielte auch das internationale Interesse des europäischen Raumes eine Rolle. Auf gar keinen Fall aber stellte die Abschaffung der Sklaverei ein revolutionäres Projekt der Regierung dar. Im Gegenteil, das Kaiserreich hat durch die o. g. „*Arrematação*“, die Versteigerung, 1835 die freien AfrikanerInnen wieder versklavt.⁶⁶

Die Geschichte der „*Arrematação*“ ist noch sehr aktuell und verbindet sich direkt mit dem Thema dieser Studie. Durch die „*Arrematação*“ waren alle Negros zwischen 1835 und 1888 als einfache Arbeiter in allen möglichen Bereichen tätig, z. B. als

⁶³ Vgl. Moura, Clovis: 2004, op. cit., S. 332, unter „*Insurreição de Queimado*“.

⁶⁴ Ibid., S. 335 unter „*Revolta do Serro*“.

⁶⁵ Ibid., S. 331, unter „*Revolta Quebra Quilos*“.

⁶⁶ Ibid., S. 50, unter „*Arrematação*“.

„Angestellte“ im Haushalt, bei handwerklicher Arbeit, körperlich harten Tätigkeiten usw.⁶⁷ So war die Verbindung zwischen Schwerstarbeit oder einfacher Handarbeit und der Vorstellung eines niedrigen Bildungsstands sofort geknüpft. Dieser Gedanke reicht in das 20. Jahrhundert hinein und durch dieses hindurch. Bis heute sind mit solchen Arbeiten in Brasilien meist nur Negros betraut. Mit diesem Missverhältnis beschäftigt sich Joel Zito de Araújo in seinen Filmen, bei *Filhas do Vento* und in dem Dokumentarfilm *A Negação do Brasil*.

Hin und wieder finden sich in den letzten zwanzig Jahren Negros in Führungspositionen. Das gleiche gilt für die Berufe, welche einen akademischen Grad verlangen. Nichts anderes kann auch in der Filmgeschichte dieses Landes bemerkt werden, wie diese Untersuchung zeigt. Es gelangen zwar einige Negro SchauspielerInnen innerhalb von hundert Jahren vor die Kamera, doch eben viel zu wenige und es gibt zu wenig Negro Regisseure. Die aktuelle Diskussion über die Berufsangebote für Negros in Brasilien ist zentrales Thema in den bearbeiteten Filmen im Mittelpunkt dieser Untersuchung. Dieser Aspekt steht in direkter Verbindung mit der o. g. Geschichte der „*Arrematação*“.

Viele andere Verfassungen wurden mit voller Absicht zum großen Schaden der Sklaven verfasst. Das *Lei do Ventre Livre*, „Gesetz der frei Geborenen“⁶⁸ stellte einen anderen großen juristischen Widerspruch dar. Seit September 1871 sollte jedes Kind einer Sklavin von Geburt an frei sein. Das Kind sollte acht Jahre bei der Mutter bleiben. Dann, mit einer Entschädigung des Staates, musste das Kind weggehen. Das Kind sollte ohne jeden Schutz, ohne Beschulung und ohne Ziel von seiner Mutter getrennt und einfach auf die Straße geworfen werden. Die andere Option wäre, bei der Mutter zu bleiben, dafür sollte es aber von klein an bis zum Alter von 18 Jahren bei dem Sklavenbesitzer als Sklave arbeiten. Danach gelangte es auf jeden Fall mittellos auf die Straße. In der Zeit vor diesem Gesetz galt das „*partus ventrem sequitur*“⁶⁹, wodurch die Kinder zum Eigentum des Besitzers der jeweiligen versklavten Mutter wurden. Viele dieser frei geborenen Sklaven wurden verkauft. Die Anzeigen mit den Angeboten waren, trotz des Gesetzes, in offiziellen Zeitungen des Staates geschaltet.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid., S. 237, unter „*Lei do Ventre Livre*“.

⁶⁹ Aus dem Lateinischen, sinngemäß: das Kind folgt dem Bauch (der Mutter).

Ferner gab es ein weiteres Gesetz, das in seinen komplexen Formulierungen nur Nachteile für die Sklaven brachte: Das war das *Lei do Sexagenário*, das „Gesetz der Sechzigjährigen“ von 1885⁷⁰. Demnach sollte der Sklave ab dem Alter von 60 Jahren frei sein. Wie bereits erwähnt, betrug die durchschnittliche Lebenserwartung eines Sklaven nach seiner Ankunft in Brasilien sechs bis zehn Jahre. Die Sklaven wurden meistens im Alter zwischen 15 und 30 Jahren aus Afrika entführt. Durch das Martyrium des unmenschlichen Arbeitssystems war ein 60-jähriger Mensch sehr gebeugt und meistens krank oder behindert. Das „Gesetz der Sechzigjährigen“ wurde aufgrund zahlreicher Konflikte erst drei Jahre vor der Abschaffung der Sklaverei verabschiedet – und mit einer besonderen Klausel: Nachdem ihm seine Freiheit geschenkt wurde, war der Sklave verpflichtet, weitere fünf Jahre für seinen Besitzer zu arbeiten. Nun, mit 65 Jahren, ohne jeden Schutz, mittellos und krank, war der Mensch „frei“. Damit befreiten sich die Sklavenbesitzer auch von ihrer Verantwortung für den alten Menschen.

Die offizielle Abschaffung der Sklaverei trat am 17. Januar 1888 mit dem Gesetz *Áurea*⁷¹ in Kraft. Damit blieb das Leben einiger hunderttausend Menschen in den Händen des Schicksals. Sie mussten von einer Sekunde auf die andere ohne jede soziale Unterstützung, Entschädigung oder Vergütung als Obdachlose leben. Es waren Menschen in jedem Alter. Die erste große Notlösung bestand darin, auf einem Berg kleine Hütten zu bauen, um darin zu übernachten. Aus Holzresten haben sie die ersten Slumhütten errichtet. Die unstrukturierte Form der Abschaffung der Sklaverei führt noch heute zur Bildung dieser Siedlungen für Arme. Schließlich waren viele ehemalige Sklaven gezwungen, zurückzugehen und bei ihrem früheren Besitzer um Arbeit anzusuchen. Sie kehrten zurück zu ihrer alltäglichen Arbeit für ein Dach und das tägliche Essen, nach wie vor ohne Arbeitslohn. Die meisten blieben in ihrem alten Schicksal gefangen und setzten sich wieder Armut, Ungerechtigkeit und weiteren Strafen aus.

⁷⁰ Vgl. Bernecker, Walther L.: 2000, op. cit., S. 205, 206.

⁷¹ Vgl. Moura, Clovis: 2004, op. cit., S. 15 unter „*Abolição*“.

2.3 Die Arbeit und Strafen für Sklaven

2.3.1 Alltägliche Arbeit

Viel wurde bereits über die Tätigkeit der Sklaven berichtet. Oft wurde die Arbeit auf der Zuckerrohrplantage sowie in den Gold- und Edelsteinminen erwähnt. Doch worin bestand die Arbeit eines Sklaven im Einzelnen? Die einzige Antwort ist: Sie bestand aus allen körperlichen, schweren und belastenden Arbeiten, handwerklicher Arbeit aller Art sowie allen Arbeiten im Haushaltsbereich. Die Sklaven wurden allerdings nicht mit Arbeiten beauftragt, welche intellektuelle Ansprüche stellten. Nicht, dass sie solche Arbeiten nicht hätten erledigen können, denn viele Sklaven waren sehr gebildet.

Statt dessen sind die Sklaven ursprünglich vor allem bei der Zuckerproduktion tätig gewesen: von der Pflanzung auf der Plantage bis zum fertigen Produkt, mit dem das Schiff beladen wurde.

Auf der Plantage arbeiteten sie unter dem Druck einer Peitsche. Die Pflanze musste schnell in die Furchen gelegt werden, und die fertig geerntete sollte noch schneller zur Zuckerrohrmühle gebracht werden. So wurden bei den Landbesitzern Milliardensummen pro Monat erzielt, ohne die Arbeitskraft zu bezahlen. Die Arbeit an der Zuckerrohrmühle war gefährlich. Wenn der Sklave nicht sehr aufpasste, konnte er jederzeit von der Maschine zermahlen werden.

Um das Zuckerrohr zu pressen, musste der Sklave den Rohrbund in einen Mahlgang stecken. Die Mahlmaschine wurde von Pferden oder Stieren bewegt. Das verlangte sehr hohe Konzentration von dem Sklaven. Die einsetzende Müdigkeit aufgrund von Überstunden führte oft zu gravierenden Verletzungen bis hin zum Tod. Sehr oft geschah es, dass ein Arm oder sogar der Körper im Mahlgang zermalmt wurde.

Beim ersten Schmerz schrien die Sklaven laut auf, dadurch erschreckte sich das Zugtier. Erschreckt rannten die Tiere los, und dadurch drehten sich die Mahlgänge schneller und die Maschine fraß den Menschen in sich hinein. Im diesem Fall hatte der Sklave keine Überlebenschance. Für die Verbesserung der Arbeitsbedingungen versuchten die Sklaven selbst zu sorgen. Sie entschieden, zwei schwere Werkzeuge neben den Mahlgang zu stellen: einen großen Hammer, um die Maschine im

Notfall zu stoppen; dazu ein sehr scharfes Buschmesser, um den eigenen, in die Maschine geratenen Körperteil zu amputieren. Darin bestand die brutale Methode, um ein Menschenleben zu retten.⁷² Bessere Arbeitsbedingungen und mehr Sicherheit lagen nicht im Interesse der Herrschaft. Der Sklaven-„Kopf“ war günstiger, als die Investition in bessere Technik.

Die verschiedenen Formen von Misshandlung der Sklaven zeigen die Tendenz zu Sadismus der Kolonisatoren. Masochismus hingegen wurde interpretiert als ein natürliches Element der Persönlichkeit der Sklaven und ihres Sozialverhaltens wie Gilberto Freyre erläutert:

„Die Misshandlung der Neger durch die Weißen hatte ihren eigentlichen Grund in den zum Masochismus und Sadismus verführenden wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen, unter denen sich die portugiesische Kolonisation vollzog.“⁷³

Dabei wäre als Kritik an folgender Formulierung in diesem Zitat – „zum Masochismus (...) verführenden wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen“ – anzumerken, dass die Sklaven die ihnen hier zugeordnete Eigenschaft des „Masochismus“ schließlich nicht freiwillig ausgebildet haben.

Eine besondere Komponente dieser destruktiven Komplementär-Beziehungen beruht auch darauf, dass es in Brasilien damals wenig Frauen gab; und so entwickelte das brasilianische Sklavensystem mit seinen allmächtigen Herren und wehrlosen Sklaven zwangsläufig auch jene sadistischen Formen der Erotik, die uns so geläufig wurden und für die eine angebliche besondere afrikanische Sinnenlust verantwortlich gemacht wurde. Unabhängig davon, in welchen Bereichen der Sklave tätig war, gab es immer verschiedene Formen von Ausnutzung und Misshandlung. Einige Begriffe hinsichtlich der Sklaventätigkeit sind sehr bekannt: gemietete Sklaven; Sklaven verdingen; Haushalts-Sklave; die Mucama; Träger-Sklave, Kloster-Sklave; urbane Sklaven; dazu gehören die Sklavin als Prostituierte u. a. Im Folgenden werden einige typische Sklaventätigkeiten nach der Studie von Clóvis Moura definiert.

Unter Mucama wird das Sklavinnen-Hausmädchen verstanden. Die Mucamas waren fast immer die rechte Hand für die Madame, die Hausherrin und haben in der Regel nur innerhalb der Residenz des Herren gearbeitet. Oft begleiteten sie die

⁷² Vgl. Moura, Clóvis: 2004, op. cit., S. 16. unter „*Acidente de Trabalho*“.

⁷³ Freyre, Gilberto: 1998, op. cit.

Dame des Hauses auf ihren Spaziergängen. Im Haushalt übten sie diverse Funktionen aus:

„(...) Sie konnten eine Stillmutter sein oder eine Köchin, Hausmädchen, Vertraute der Töchter des Herrn, Kupplerin oder Sexobjekt ihres Herrn oder anderer Familienmitglieder. (...) Sie brachte Kinder auf die Welt im Haus der Familien, ohne dass es eine Überraschung ist für die Herrschaft. Aber ihre Kinder, obwohl sie von dem Herrn, seinen Söhnen oder Verwandten stammten, blieben Sklaven.“⁷⁴

Viele Varianten der sexuellen Ausbeutung gab es in der Geschichte der Sklaven. Die Sklavinnen wie z. B. die Mucamas waren für die männlichen Mitglieder der Familie selbstverständliche Sexobjekte. Aber die Sklavin musste noch andere sexuelle Dienste leisten. Sie wurde von ihren BesitzerInnen zur Prostitution gezwungen. Die Besitzer, aber vor allem die Besitzerinnen, haben ihre Sklavin in der Nacht zur Arbeit gebracht. Sie bekamen durch einen Ausweis die Erlaubnis ihres Herrn oder ihrer Herrin, in der Nacht unterwegs zu sein. Das stellte eine weitere Option der wirtschaftlichen Nutzung dar, um mit den Sklaven Gewinn zu erzielen. Diese Praxis wurde in den damaligen wichtigen Städten zugelassen und galt als alltäglich. Im damaligen Rio de Janeiro und Salvador hatte sich die Prostitution bald extrem gesteigert. Das Thema zog schließlich viele Diskussionen und Protestaktionen nach sich. Einige Bürger protestierten gegen die Beschäftigung der jugendlichen Sklavinnen. Das war aber eine komplexe Geschichte, da die damalige Verfassung das den Sklavenbesitzern zugestandene Recht schützte.⁷⁵ „Sie (die Italiener) denken, dass eine Prostituierte eine Negra sein muss, egal ob sie aus Afrika oder aus Brasilien ist“. Dieser Satz erscheint in dem aktuellen Dokumentarfilm *Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado* – von Joel Zito Araújo. Der Regisseur interviewt eine brasilianische Schauspielerin, eine Negra, die in Italien lebt. Auch bei *Bróder* von Jeferson De wird die Prostitution von Negras thematisiert (55. Sequenz, bei 01:03:14). Die Mädchen aus der Favela arbeiten für die Bordelle der weißen Unternehmer. Der Regisseur macht deutlich, wo die Ursachen verwurzelt sind und dass der Grund dafür in der Geschichte liegt.

⁷⁴ Vgl. Moura, Clóvis: 2004, op. cit., S. 282, unter „Mucama“.

„(...) poderia ser ama-de-leite, cozinheira, copeira, confidente das filhas do Senhor, alcoviteira ou objeto sexual do seu dono ou de outros membros da família. (...) dava crias na casa-grande sem que isso causasse espanto, mas os seus filhos mesmo sendo do Senhor ou dos seus filhos e parentes, continuavam escravos.“

⁷⁵ Ibid., S. 329, unter „A escravidão e a Prostituição“.

„Während der Sklaverei war die Prostitution von Sklavinnen eine Norm, resultierend aus der Tatsache, dass sie ein Objekt für ihre Besitzer war. (...) Der Ausweis mit der Erlaubnis ihrer BesitzerIn, in der Nacht unterwegs zu sein, zwang die Sklavin, am Morgen einen bestimmten Betrag an ihre Besitzerin abzuliefern. (...) In seinem Werk – *Da Prostituição em geral e em particular em relação à cidade do Rio de Janeiro* – 1873, berichtet Ferraz de Macedo über eine Aktion von Seiten eines Polizeikommissars, Antonio Tavares, welcher in 1871 die Freiheit für die Sklavinnen einzuführen versuchte, wenn man beweisen konnte, dass ihre Besitzer sie in die Prostitution gezwungen haben. Der Polizeikommissar richtete sich dabei am Römischen Recht aus. (...) Der Arzt José de Góes schreibt 1875: „Die Landkreise des Nordens füllen die Märkte des Südens mit Sklaven und Rio de Janeiro macht dadurch sehr gute Geschäfte mit jugendlichen Sklavinnen. Vor kurzer Zeit erreichten die unmoralischen Geschäfte mit der Prostitution von Sklavinnen einen solchen Höhepunkt, dass die Machthaber der Stadt sich schämen sollten. Sie haben einige Maßnahmen vorgenommen und verhinderten einige Misshandlungen. (...) Trotzdem stimmte das Gericht gegen die Initiative des Polizeikommissars Tavares. Es entschied: {Selbst wenn bewiesen werden kann, dass der Besitzer seine Sklavin zur Prostitution gezwungen hat, wird sie deswegen nicht frei. Der Artikel Nr. 170 der Verfassung des Imperiums garantiert die völlige Besitzung, außerdem wäre die Hypothese des römischen Rechts nicht durchführbar} (...) In den gleichen Unterlagen befindet sich ähnliche Rechtsprechung, in der zu lesen ist.: {Es findet die Nutzung zur Prostitution von Seiten der Sklavenbesitzer im Namen der ehrwürdigen Prinzipien der Besitzung statt} (...) Sogar die Frauen der Sklavenhalter profitierten von dem unheilvollen Geschäft. Sie schmückten die Mädchen mit Goldketten, Ringen, Armbändern und feiner Spitze, um sich am Ende des Tages am Gewinn zu beteiligen. (...) Oft boten sich bereits Mädchen von zehn oder zwölf Jahren auf den Straßen den riesigen Seemännern an, die mit Hunger auf Frauen aus den englischen oder französischen Schiffen ausstiegen. Und all diese Sehnsucht der blonden Giganten entlud sich in die kleinen Mädchen. Neben der Sehnsucht gab es auch Syphilis und viele andere Krankheiten aus vielen Ecken der Welt. Die Verderbnis des internationalen Blutes. (...) {Die Straße Sabao und der Alfandega waren noch schlimmer als der Straßenstrich von heute. Sklavinnen von zehn, zwölf, fünfzehn Jahren zeigten sich beinah nackt an den Fenstern. Die Dokumente der Zeit berichten, dass die Besitzer dieser Sklaven sie zwangen, sich zu verkaufen und von diesem Geschäft haben die Maitresses de Maison gelebt.} (...) Jacob Gorender, berichtet in *O Escravismo Colonial* auch aus der Chronik der Zeit und zitiert Chales Explilly – 1862. Er schrieb damals, dass die Familien

mit wenig Vermögen oft von der Prostitution von zwei bis drei Sklavinnen gelebt haben. Die Prostitution der Sklavinnen mit der Verdienst für ihre Besitzer wurde von der Verfassung von 1824 durch den Artikel 179 institutionalisiert. Das war ein normaler Faktor, der sowohl vom Staat geschützt als auch von der Gesellschaft dieser Zeit gebilligt wurde.⁷⁶

Neben der Prostitution gab es in den damaligen großen Zentren weitere unerträgliche Tätigkeiten. Einigen Autoren berichten über die „Exkrement- Träger“ oder „Tiger“⁷⁷ Genannten. Für die Bürger jener Zeit gab es bestimmte Aufgaben, die ihrer

⁷⁶ Chavenatto, Júlio José: O Negro no Brasil – da Senzala à Guerra do Paraguai São Paulo, 1980.

Freyre, Gilberto: Casa Grande e Senzala, Rio de Janeiro, 1943.

Greorender, Jacob: O Escravismo Colonial. São Paulo, 1988.

Omegna, Nelson: A Cidade Colonial. São Paulo, 1971. In: Moura, Clovis: 2004, op. cit., S. 159, u. A Escravidão e a Prostituição.

“Durante a escravidão, a prostituição de escravas era norma decorrente do fato de ser ela considerada coisa pelo seu senhor. (...) Os bilhetes obrigava a entrega , pela manha, de determinada quantia às senhoras. (...) Em sua obra “da prostituição em geral e em particular em relação à cidade do Rio de Janeiro– 1873, Ferraz de Macedo alude à campanha de um delegado de polícia que, por volta de 1871, pleiteava a libertação das escravas, quando fosse provado terem se prostituído a mando dos seus senhores. O delegado Miguel Tavares baseava-se no Direito Romano. (...) O médico José de Góes em 1875 escreve: {As províncias do Norte enchem constantemente de escravos os mercados do Sul, e o Rio de Janeiro é hoje, o nosso Chipre em que faz bons negócios de raparigas escravas. Até bem pouco tempo a imoralidade da compra de escravos destinadas à prostituição chegou a um ponto tal que os poderes do Estado, envergonhados, tomaram algumas medidas e cortaram muitos abusos.} (...) porem os tribunais se opuseram à iniciativa do Dr. Tavares, decidindo que: {Quando mesmo provado que o senhor obrigasse à prostituição a escrava, não ficaria esta liberta por este fato, porque o artigo 179 da constituição do Império garante a propriedade em sua plenitude, e porque não era aplicável a hipótese do Direito Romano invocado.} ... Nestes mesmos prontuários, encontramos copiosa jurisprudência que {legitima o caftinismo dos senhores, em nome do sagrado princípio de propriedade}. { (...) até senhoras se aproveitavam de tao nefasto comércio. Enfeitando as molecas de correntes de ouro, pulseiras, anéis e rendas finas, participando depois dos proventos do dia. (...) às vezes negrinhas de dez, doze anos já estavam na rua se oferecendo a marinheiros enormes, grangazas ruivos que desembarcavam nos veleiros ingleses e franceses com fome doida de mulher. E toda esta excitação de gigantes louros bestiais descarregava-se sobre molequinhas; e além da superexcitação, a sífilis; as doenças das quatro partes do mundo, as podridoes internacionais do sangue. (...) } {As ruas do Sabão e da Alfândega eram ainda piores do que o Manguê de hoje; escravas de dez, doze, quinze anos mostrando-se às janelas seminuas; escravas a quem seus senhores e suas senhoras (geralmente Maitresses de Maison) obrigavam – diz-nos um escrito da época – a vender seus favores tirando desse cínico comércio os meios de subsistência}. (...) Jacob Gorender, em O Escravismo Colonial, também vai buscar as crônicas da época, citando Chales Explilly, que escreveu em 1862, dizendo que as famílias modestas viviam da exploração da duas ou três escravas que obrigavam a se prostituírem. A prostituição das escravas rendendo em favor dos proprietários, foi garantida pela constituição de 1824, através do seu artigo 179. (...) A prostituição de escravas era um fato normal, sancionado tanto pelas leis, como pelos costumes dos tempos.”

⁷⁷ Lima, Calos: Caminho de São Luís: Ruas, Logradouros e Prédios Históricos. São Paulo, 2002, S. 36.

Meinung nach nur von Sklaven erledigt werden konnten. Die Sklaven waren z. B. Träger aller möglichen Gegenstände ihrer Besitzer. Neben deren Koffern und Truhen, jedweder Größe, mussten die Sklaven auch ihre BesitzerInnen im Tragestuhl tragen. So wie das saubere Wasser mussten sie auch das schmutzige und die Exkremente der ganzen Familie schleppen. In den Häusern der Kolonialzeit gab es kein WC, sodass die gesamte Familie ihre körperliche Notdurft in einen Topf entleerte. Die Fäkalien wurden in einem großen Fass gesammelt. Am Ende des Tages wurden diese von einem Sklaven ins Meer geworfen. Sie mussten das Fass voller Exkremente die Treppen herunter auf ihrem Kopf tragen. Oft befanden sich die Häuser einige Kilometer weit vom Meer entfernt. All diese Bedingungen der Sklavenarbeit verkürzten die damalige Lebenserwartung eines Sklaven. Die Tätigkeiten waren in der Regel gefährlich, schwer und demütigend. Sklaven, die sich dagegen wehrten, setzten sich unweigerlich unmenschlichen Strafen aus.

2.3.2 Die Bestrafungen der Sklaven und die Figur des Feitores

Die Strafen für Sklaven in Brasilien sind ein Thema für multidisziplinäre Diskussionen. Arthur Ramos war 1942⁷⁸ einer der ersten Wissenschaftler, welcher dieses Thema in Brasilien untersuchte. Er hat die Bestrafungsmethoden, die mithilfe entsprechender Werkzeuge erfolgten, in drei Kategorien eingeordnet. Die Grausamkeiten bestehen aus: Festnehmen und Gefangenhalten; Folter; Entwertung. Eine Reihe von ca. 20 unterschiedlichen Sorten von Werkzeugen gehörte dazu. Die meisten davon bekamen ironische Spitznamen. Es wäre hier nicht möglich, eine glaubwürdige Übersetzung davon zu machen. Die diversen Formen der Strafen wurden durch die gesamte Dauer des Sklavensystems hindurch entwickelt und verwendet.

Die Strafen wurden vom Arbeitsleiter, dem Feitor, verhängt. Der *Feitor*⁷⁹ war eine der wichtigsten Figuren bei der Aufrechterhaltung des Sklavensystems. Er hat die gesamte Arbeit auf der Plantage und dem ganzen Grundstück kontrolliert. Er war verantwortlich für die Disziplin und Arbeitsleistung der Sklaven. Am Anfang der Sklaverei waren die *Feitores* immer Portugiesen. Später übernahmen auch Mestizen diese Aufgabe. In *A Negação do Brasil* zeigt Joel Zito die Figur des Feitor in der Novelle *Escrava Isaura* von Gilberto Braga, Rede Globo, 1976/77.

⁷⁸ Vgl. Ramos, Artur: *A aculturação Negra no Brasil*. São Paulo, 1942. In: Moura, Clovis: 2004, op. cit., S. 93 u. 94, unter „*Castigo*“.

⁷⁹ Moura, Clovis: 2004, op. cit., S. 159, unter „*Feitor*“.

Kalt haben die Feitores bei jedem Fehler schwere Strafen über den Sklaven verhängt. Diese Figuren werden oft als widersprüchliche Persönlichkeiten dargestellt, als unzufriedene und frustrierte Menschen mit Tendenz zu sadistischem Verhalten. Nach Clóvis Moura musste sogar der Staat oft gegen die Exzesse der Feitores intervenieren.⁸⁰ Die Landbesitzer wurden angehalten, zu verhindern, dass die Feitores die Sklaven so brutal angriffen.

Die Bestrafungsmethoden und die verwendeten Instrumente zogen schreckliche Folgen nach sich, die von schwerer Verletzung und Behinderung bis hin zum Tod reichten. Es gab keine wirksamen Verbote in Hinsicht auf Strafen für Sklaven. Im Gegenteil, je grausamer, desto beliebter. Diese Strafen wurden in der Regel diskutiert, ausprobiert und geprüft. Sie waren in der Regel offiziell in der Verfassung genehmigt.

Eine der bekanntesten Strafen war die „*Açoite*“, die Peitsche. Es handelte sich um eine gesetzlich geschützte Strafmethod. Oft gab es bis zu tausend Peitschenhiebe pro Strafe. Sie konnten ebenso Resultat eines juristischen Urteils sein als auch die private Entscheidung eines Sklavenbesitzers. Das galt durch die gesamte Periode der Sklaverei in Brasilien. Der Sklave wurde je nach Strafe über mehrere Tage hinweg regelmäßig ausgepeitscht, an jedem Tag maximal 50 Peitschenhiebe, oft bis seine Haut und Muskeln zerstört waren.⁸¹ Einen Tag nach einer schweren Verletzung wieder verletzt zu werden und das an mehreren Tagen hintereinander: auch das erklärt die Lebenserwartung eines Sklaven von ca. sieben bis zehn Jahren und die hohe Zahl an Selbstmorden. Die Sklaven litten nicht nur durch die Belastung der Entführung und die Ausbeutung. Sie wurden darüber hinaus schwer verletzt und oft zu Tode misshandelt. Besonders bei Widerstand wurden sie in der Öffentlichkeit ausgepeitscht, als warnendes Beispiel für die anderen Negros und für die „Ehre“ der Herrschaft.

Aufgrund des günstigen Erwerbspreises für einen Sklaven konnten sich die Besitzer und Feitores alle Arten von „Spaß“ erlauben. Eine andere Strafe, die an Sklaven praktiziert wurde, war der „*Picada Cirúrgica*“ – der chirurgische Stich.⁸² Ein Sklave, welcher versucht hatte, zu flüchten, wurde in einen bestimmten Nerv an seinen Fü-

⁸⁰ Id. Ibid, S. 159.

⁸¹ Id. Ibid, S. 17, unter „*Açoiete*“.

⁸² Id. Ibid, S. 314, unter „*Picada Cirúrgica*“.

ßen gestochen, so dass er körperlich behindert wurde, aber immer noch immer fähig war, in der Goldmine oder Plantage zu arbeiten.

Ein andere Methode heißt „*Perna de Pau*“ – Holzbein.⁸³ In dem man das rechte Bein eines flüchtigen Sklaven amputierte und durch ein Holzbein ersetzte, konnte er keine Fluchtversuche mehr unternehmen, aber noch arbeiten.

Nicht weniger grausam war „*Suplicio do Prego*“ – die Folter des Nagels.⁸⁴ Der Negro wurde mit einem Ohr an die Wand genagelt. Dann wurde er in einen anderen Raum gerufen und musste so schnell wie möglich dort hinkommen, damit nicht eine noch schlimmere Strafe erfolgte. Der Sklave geht schnell und lässt einen Teil seines Ohres an der Wand. Nicht immer war es der Sklavenbesitzer, der die Bestrafung ausführte.

Viele Strafen wurden vom Feitor verhängt. Nach Artur Ramos:

„Auf dem Gelände der Minenarbeiten in Brasilien wurde die Sklavenarbeit unter der Peitsche der *Feitores* reguliert. Der Sklave war lediglich ein Tier, und sein Wert war seine geleistete Arbeit. Die Leiden, die Strafen, erlaubten dem Sklaven kaum eine spontane Tätigkeit. Bei der Arbeit auf dem Land gewährte der Feitor ihnen keine Pause. Jeder kleine Fehler – der Diebstahl eines Stückes Fleisch oder eines Stückes Zucker (Rapadura) oder eines Stückes Zuckerrohr aus der Plantage – wurde durch die alltäglichen Strafen geahndet. Die Peitsche bestand aus Wild- und hartem Leder. Fast immer wurde die Strafe vom Feitor selbst ausgeführt. Aber manchmal wurde ein anderer Sklave damit beauftragt. Und wenn er seinen Auftrag nicht streng genug erledigt hatte, dann wurde ein zweiter Sklave hinter ihn gestellt, wiederum mit einer Peitsche bewaffnet, um Druck auszuüben. Wenn das nicht ausreichte, trieb der Feitor seine Tyrannei noch etwas weiter und stand dann selbst an der dritten Stelle. Dann wurde der Sklave bestraft, weil er nicht streng genug gegen seinen Kollegen gewesen war.“⁸⁵

⁸³ Id. Ibid, S. 310, unter „*Perna de Pau*“.

⁸⁴ Id. Ibid, S. 323, unter „*Suplicio do Prego*“.

⁸⁵ Artur Ramos: O Negro na Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1956. In: Moura, Clovis: 2004, op. cit., S. 159, unter „*Feitor*“.

“Nas Fazendas nos Trabalhos de mineração, no Brasil o trabalho escravo era regulado pelo Chicote do feitor. O escravo era um animal que valia apenas pelo trabalho rendido. Os sofrimentos, os castigos não permitido ao escravo quase nenhuma atividade espontânea. Nas fazendas o feitor não lhes davam trégua. Qualquer pequena falta cometida – o furto de um pedaço de carne ou de rapadura, ou de uma cana colhida no partido – era punida com o castigo mais comum: os acoites com o relho de couro cru. Quase sempre o feito se encarregava de aplicar o castigo no escravo. Algumas vezes, porém transferia a tarefa para

Gegen solchen Terror haben die Sklaven sich verteidigt. Eine sehr beliebte Methode waren einige sehr kräftige Bewegungen mit Beinen und Kopf, genannt Capoeira⁸⁶. Nach mündlicher Überlieferung war diese Bewegungsform in Afrika Teil eines Hochzeitsrituals. Es war ein Tanz, in dem die Männer Zebras imitierten. Ein gefährlicher, und wenn es sein muss, sogar tödlicher Tanz. Der Bräutigam tanzt diesen Tanz, um seine zukünftige Frau zu erwerben. In Afrika wurde er als Ritual praktiziert, in Brasilien aber als Waffe und Widerstand gegen die Sklaverei eingesetzt. Heute ist der Tanzkampf Capoeira weltweit bekannt. Der Tanz war über lange Zeiträume Ausdruck geschichtlicher und politischer Verbundenheit, wird jedoch heute oft lediglich als ein Sport angesehen.

Der Capoeira ist neben der Religion Candomblé eine der bekanntesten und sehr aktuellen Widerstandsformen gegen die Sklaverei in Brasilien. Die Wandlungen der Repräsentation ihrer Kultur nahmen die Negros im eigenen Interesse vor. Sie taten das bewusst und strategisch; entweder, um Verfolgung zu vermeiden wie bei der

um escravo. Quando porém, o escravo designado como carrasco não estava executando a contento o papel, colocava atrás dele outro escravo igualmente armado de chicote, para agir e, quando necessário, levando mais longe ainda suas precauções tirânicas, colocava-se ele próprio em terceiro lugar para castigar o fiscal no caso em que ele não cumprisse o seu dever com bastante severidade”.

⁸⁶ Capoeira. Es handelt sich um einen Kampftanz. Ursprünglich wurde er in einigen Regionen Afrikas als Hochzeitsritual praktiziert. Die Grundlage des Capoeira ist ein Tanz in Form einer Körperkonversation zwischen zwei Menschen. Dazu wird ein sehr großer Anspruch auf Körperkondition gelegt, denn das gesamte Körperteil wird eingesetzt. Vor allem Beine und Kopf werden für den Schlag genützt. Mit Angriff durch Kopf und Bein übten die Afrikaner in ihrem Ritual den Tanz und Kampf in Nachahmung der Zebras. Es werden dabei sehr viel Präzision, Strategie und vor allem Aufmerksamkeit benötigt. Das heißt, ein Schlag konnte sehr stark verletzen und sogar tödlich sein. Die Afrikaner als Sklaven in Brasilien entwickelten aus der Erinnerung an dieses Hochzeitsritual einen Kampftanz, welcher auf ihrem Arbeitsplatz ausgeübt wurde und als Verteidigungsmethode und Widerstand gegen die Sklaverei verwendet wurde. Dieser Kampftanz, welcher unter den Sklaven als „Capoeira“ bekannt war; kehrt in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts wieder.

Von der Verteidigungsmethode wandelt er sich zum Freizeitsport, zu einer körperlichen Aktivität mit einer Art von Lebensphilosophie zur Ehrung des Gedächtnisses in Bezug auf seine Funktion als Widerstands-Strategie gegen das Kolonialsystem. Capoeira ist heute weltweit eine der bekanntesten körperlichen Aktivitäten mit dieser Form von kulturellem Hintergrund. Die Information über Capoeira wurde über lange Zeiträume durch die alten Meister durch die Tanzbewegungen selbst vermittelt und durch mündliche Überlieferung weitergegeben. Aktuell gibt es zahlreiche wissenschaftliche Dokumentation dazu.

Die Autorin begann 1985 mit dem Erlernen (Praxis und Theorie) dieser kulturellen Äußerung durch alte Meister. Sie praktiziert es bis in die aktuelle Zeit, als Ausdruck politischen Widerstands gegen das Kolonialsystem, als Beitrag zur Diskussion und auch als körperliche Übung. Zwischen 2005 und 2010 leitete sie in Marburg die Capoeira-Gruppe Nzinga, in der sie viele Studenten unterrichtete. Vgl. hier zahlreiche wissenschaftliche Diskussionen: <http://projetteliberdadecapoeira.com.br/artigos-cientificos/>

Religion Candomblé oder als Verteidigungsmethode wie beim Capoeira. Sie versuchten, wenn möglich, brutale Strafen zu vermeiden. Ein Film, der im Focus dieser Arbeit steht – *Filhas do Vento* – gibt eine subjektive Darstellung des Candomblé durch die Farben seiner Götter: ein sehenswertes Material zur Analyse der afrikanischen Kultur in Brasilien. Die Religion wurde immer als Kraftquelle gegen die grausamen Strafen genutzt.

Schließlich gab es noch „*Esfolamento*“, eine der brutalsten und schlimmsten Strafen, welche oft zum Tod führten. Es handelte sich darum, die Haut der Sklaven abzuziehen. Das geschah mit bestimmten Werkzeugen. In dem Bundesstaat Paraíba war diese Praxis der Öffentlichkeit gut bekannt in 1886.⁸⁷ Dort hat ein Sklaven-Besitzer mit seinem Feitor sehr oft diese Strafe an seinen Sklaven praktiziert.

Angesichts einer solchen Realität liest sich Gilberto Freyres Botschaft für die brasilianische Gesellschaft und vor allem für die Welt, denn er wurde in mehrere Sprache übersetzt, als bloßer Hohn:

„Die Behandlung der Sklaven war jedenfalls in Brasilien milder als in jedem anderen Teil Amerikas. (...) diese Leute nahmen mehr die Stellung von Familienmitgliedern als von Sklaven ein (...) eine Art armer Verwandter.“⁸⁸

Dieses „milder“ o. g. Strafen ist bis heute für jeden Forscher einsehbar in Zeitungsberichten vieler Archive. Das Thema war besonders den Familien und den Verwandten Freyres sehr bekannt, da sie ursprünglich aristokratische Europäer waren und in Brasilien zur Oberschicht der Sklavenhalter gehörten. Mit solchen falschen Interpretationen überzeugt Freyre viele Menschen auf den fünf Kontinenten. Darauf gründet sich die Rassendemokratie-Ideologie, die den Rassismus in Brasilien verwurzelt hat.

Die brutalen Bestrafungen und Misshandlungen von Entführung bis zum Tod pflanzen sich bis heute fort, indem die Menschen ihre Traumata und Gefühle der Erniedrigung von Generation zu Generation weitergeben. Dazu kommt die jahrelange unbezahlte, schwere Arbeit; bis heute resultieren Entfremdung und Feindlichkeit daraus. All das zeigt, wie viel das Land Brasilien und die Europäer der afrobrasilianischen Bevölkerung schulden. In Hinsicht auf die Bestrafungsmethoden hatten die Landbesitzer immer die rechtliche Unterstützung des Staates auf ihrer Seite. Ein

⁸⁷ Vgl. Moura, Clovis: 2004, op. cit., S. 151 unter „*Esfolamento*“.

⁸⁸ Vgl. Freyre, Gilberto, op. cit., S. 334.

geschichtliches Kapitel extremer Grausamkeit eröffnete der Sklavenbesitzer Joao Augusto Goncalves de Freitas. Er war bekannt für seine Gewalttätigkeit gegen seine Sklaven und war deswegen verklagt worden. Das Gericht sprach ihn aber frei mit folgendem Argument:

„Bei Maßregelungen des Herrn gegen seinen Sklaven ist es unbestritten, dass der Sklavenbesitzer das Recht hat, seinem Sklaven körperlich zu bestrafen. Unbestreitbar ist es das Recht eines Sklaven-Besitzers, seinen Sklaven körperlich zu verletzen. Verboten sind nur die Exzesse oder Missbrauch. Es ist klar, dass die Anwendung eines solchen Rechts, wann immer die Existenz eines Werkzeugs zur Bestrafung Voraussetzung ist, die Überlegenheit der Waffe (neben der moralischen Überlegenheit), wie in diesem konstitutiven und gesetzlichen Fall, nie als erschwerender Umstand berücksichtigt werden kann. Insbesondere wegen der überlegenen Natur und dem besonderen Wesen der oberen Gesellschaft kann ein Sklave niemals seinem Herrn Widerstand leisten, ob nun die Wahrscheinlichkeit einer Wiederholung des Straftat besteht oder nicht.“⁸⁹

Dieses Argument hält sich in Brasilien indirekt bis in die heutige Zeit. Tagtäglich werden noch im Jahr 2013 Negros von Nicht-Negros durch Schimpfwörter oder moralische Verletzungen diskriminiert. Nicht immer, aber immer öfter, werden die Täter verklagt. Das geschieht in allen Lebensbereichen, egal ob in einem Supermarkt oder mit einem Amt; ob durch Unbekannte auf der Straße oder zu Hause durch Familienmitglieder. Darüber hinaus befinden sich nicht nur in den Favelas vorwiegend Negros, sondern auch im Gefängnis besteht der Hauptanteil bestraffter Menschen aus Negros.⁹⁰

Entgegen der Märchenerzählung von Gilbert Freyre muss offengelegt werden: Brasilien ist noch eines der rassistischen Länder der Welt. Gefährlich daran ist, dass die Einwohner Brasiliens ihren Rassismus verstecken. Die Rassenfeindlichkeit schläft in Brasilien im Unterbewusstsein vieler Menschen. Sie ist präsent, und sie

⁸⁹Vgl. Moura, Clovis: 2004, op. cit., S. 78, unter „*Caíara*“.

“Tratando-se de ofensas feitas pelo Senhor em seu escravo, sendo incontestável o direito que tem os Senhores de castigar corporalmente, os seus escravos, e apenas proibido o excesso e abuso, é claro que o uso de tal direito, supondo sempre a existência do instrumento de castigo, pressupõe a superioridade da arma (além da superioridade moral), a qual sendo neste caso constitutivo de direito, nunca pode ser levada a circunstância agravante, mormente quando pela essência e natureza especial da sociedade heril, nunca o escravo poderá resistir ao seu senhor, haja ou não probabilidade de repetir a ofensa”.

⁹⁰ Populacao carcerária.

<http://www.pco.org.br/negros/negros-sao-maioria-nas-prisoas-brasileiras/zeoi,s.html>

zeigt sich sehr oft, wenn wir es am wenigsten erwarten. Wie Carlos Moore für die aktuelle Zeit fordert: „Brasilien muss aufwachen!“ Der Rassismus ist eine noch tief verwurzelte Folge einer brutalen und gewinnbringenden Lebensform der Besatzung der Kolonialzeit.

Der Sklavenhalter in Brasilien konnte so viele Sklaven besitzen wie sein Bedarf war bzw. wie es dem sozialen Status, den er anstrebte, entsprach. Es war ein sehr lukrativer Handel, da die Arbeitskraft nur ein Mal bezahlt wurde. So lukrativ, dass die britische Krone einen Anteil davon verlangte und schließlich 1850 den Handel verboten hat.⁹¹

In jener Zeit wurde das Geschäft mit dem Kaffee ausgebaut und man brauchte mehr Arbeitskräfte. So gab es trotz des Verbots noch weitere vier Jahrzehnte Arbeitssklaven.

Unter diesen Aspekten muss die Geschichte der Negros hinsichtlich der Gedächtnistheorie gesehen werden. Es stellt sich immer wieder heraus, dass das kollektive Gedächtnis der Afrobrasilianer für sie als Belastung wirkt. Tatsache ist, dass die Negros aus ihrem Gedächtnisvermögen ein Selbstbewusstsein nur schwer aufbauen können. Es geht dabei weniger um die individuelle Erinnerung. Die Rekonstruktion des kollektiven Gedächtnisses dieser Gesellschaft ist nötig, damit viele Aspekte der Vergangenheit besser geklärt werden.

2.3.3 Die Vernichtung der Archive – Sklaverei ohne Gedächtnis

Jedes Land verwahrt die wichtigsten Fakten seiner Geschichte, denn nur auf diese Weise, anhand von Fakten und Zahlen, kann man einen geschichtlichen Verlauf genauer rekonstruieren. In Hinsicht auf die Geschichte der brasilianischen Sklaverei wurde jedoch anders gedacht. Die wichtigsten Dokumente über etwa vierhundert Jahre Sklaverei wurden gemäß amtlicher Entscheidung vernichtet. Es handelt sich um die gesamten Unterlagen des Finanzamtsarchivs aller Abteilungen des Finanzministeriums über die Sklaverei.

Alle Dokumente über den Alltag der Sklaverei wie Matrikel Register, Bücher sowie jedes Dokument über Kinder-SklavInnen, die Kinder von Sklaven-Paaren usw. sind

⁹¹ Vgl. Bernecker, Walther L. in: Pietschmann, Horst; Bernecker, Walther L.; Zoller, Rüdiger: 2000, op. cit., S. 54, 169 f.

vernichtet. Nichts ist geblieben. Deshalb können WissenschaftlerInnen hinsichtlich des Umfangs dieser Vorgänge und der genauen Zahlen immer nur mit Vermutungen arbeiten. Kurz nach der Abschaffung der Sklaverei wurden alle Dokumente verbrannt. Das war kein Zufall und auch kein Unfall, sondern eine Aktion unter Befehl des damaligen Finanzministers von Brasiliens – Rui Barbosa. Nach seinem Beschluss durften keinerlei Akten über die genauen wirtschaftlichen Verhältnisse in der Sklaverei mehr existieren. Jede Abteilung des Finanzamtes des Landes war betroffen. Die verbliebenen Informationen und Zahlen gehören zu weniger wichtigen Archiven. Einige sind in Zeitungsartikeln nachzulesen und andere in weniger offiziellen Quellen oder Informationen, die sich außerhalb von Brasilien befinden.

Die Entscheidung des damaligen Finanzministers Barbosa war eindeutig. Alle Akten, in denen die exakten wirtschaftlichen Verhältnisse der Sklaverei registriert waren, mussten aufhören zu existieren. Jede Abteilung des Finanzamtes des Landes war von der Vernichtung betroffen.

Nach Auffassung des Ministers drohten die genauen Zahlen der verdammenswerten Geschichte in der Zukunft eine Störung für die Entwicklung des Landes darzustellen. Die Dokumente wurden kurz nach Beginn der Republik in einer offiziellen Zeremonie verbrannt. Das geschah genau zwei Jahre nach der Abschaffung der Sklaverei. Das offizielle Argument für die Entscheidung des Ministers lautete: „(...) als Ehre für das Vaterland und als Solidarität mit den neuen Bürgern [den Ex-Sklaven]“. (Siehe unten im Zitat, Rundschreiben Nr. 29 des Finanzministeriums). Die Entscheidung wurde am 14. Dezember 1890 durch den Minister selbst bekanntgegeben. Weitere Erklärungen wurden auch in dem Rundschreiben Nr. 29 des Finanzministeriums, am 13. Mai 1891, veröffentlicht. Hier folgt die offizielle Bekanntmachung:⁹²

„Ruy Barbosa, der Wirtschaftsminister, Sekretär und Präsident des Nationalen Gerichtshofes der Staatskasse: Ich sehe die Vernichtung der Sklaverei vom Boden dieser Nation als einen höchsten Schritt in Richtung einer historischen Evolution für die brasilianische Nation. Es war diese verhängnisvolle Sklaverei, die durch so viele Jahre die Entwicklung dieser Gesellschaft verhinderte und ihre moralische Atmosphäre zerstörte. Aus diesem Grund ist die Republik gezwungen, diese Spur zu vernichten. Das geschieht als Ehre für das Vaterland und als

⁹²Vgl. Moura, Clovis: 2004, op. cit., S. 331, 332, unter „*Queima de Arquivos*“. Vgl. auch Freyre, Gilberto: 1990, S. 273.

Solidarität mit den neuen Bürgern, die durch die Abschaffung der Sklaverei zu der Gemeinschaft Brasiliens gehören.

1- An alle Schatzämter des Finanzamts: alle Dokumente, Bücher und Unterlagen, die in allen Abteilungen des Finanzministeriums existieren bezüglich der Sklaverei: Matrikel von Sklaven, von Sklavenkindern, Unterlagen der befreiten älteren Leute. Alles das soll dringend zur Hauptstadt gesendet und an einer geeigneten Stelle im Finanzamt gesammelt werden.

2- Eine Abordnung wird von Herrn Joao Fernandes Clapp, Präsident der Konföderation für die Abschaffung der Sklaverei, und dem Verwalter des Finanzamtes in dieser Hauptstadt geleitet. Diese sollen die o.z. Unterlagen, Bücher und Dokumente sofort nach ihrer Ankunft verbrennen und vernichten. Die Aktion soll im Gebäude des Zollamtes der Hauptstadt durchgeführt werden, in der Form, die sich als die beste für die Abordnung erweist. Bundeshauptstadt, 14. Dezember 1890. Ruy Barbosa.⁹³

Es war bestimmt eine wichtige Entscheidung für die Nation, denn kaum eine andere Quelle jener Zeit konnte so umfassende Information über die Sklaverei bieten wie dieses Archiv. Durch seine Vernichtung sind viele Zahlen und Fakten über der Sklaverei in Brasilien unwiederbringlich verloren. Minister Ruy Barbosa erntete viel Kritik durch Historiker und Sozialwissenschaftler des Landes. Andere argumentieren, dass nur die Archive des Finanzamtes verschwunden sind, es gäbe noch einige andere usw. Tatsache ist, dass der Minister bestimmt „wichtige Gründe“ für sein Han-

⁹³ Vgl. Moura, Clovis: 2004, op. cit., S. 332, unter „*Queima de Arquivos*“.

„Ruy Barbosa, Ministro e Secretário do Estado dos Negócios da Fazenda e presidente do Tribunal do Tesouro Nacional: Considerando que a nação brasileira, pelo mais sublime lance de sua evolução histórica, eliminou do solo da pátria a escravidão – a instituição funestíssima que por tantos anos paralisou o desenvolvimento da sociedade, inficionou-lhe a atmosfera moral; considerando que a República está obrigada a destruir esses vestígios por honra da pátria, e em homenagem aos nossos deveres de fraternidade e solidariedade para com a grande massa de cidadãos que pela abolição do elemento servil entraram na comunhão brasileira; resolve:

1- Serão requisitados de todas as tesourarias da Fazenda todos os papais, livros e documentos existentes nas repartições do Ministério da fazenda, relativos ao elemento servil, matricula dos escravos, dos ingênuos, filhos livres de mulher escrava e libertos sexagenários, que deverão ser sem demora remetidos a esta capital e reunidos em lugar apropriado na Recebedoria.

2- Uma comissão composta dos Srs. Joao Fernandes Clapp, presidente da Confederação Abolicionista, e do administrador da Recebedoria nesta capital dirigirá a arrecadação dos referidos livros e papéis e procederá à queima e destruição imediata destes, o que se fará na casa da alfândega desta capital, pelo modo que mais conveniente parecer à comissão. Capital Federal, 14 de Dezembro de 1890. Ruy Barbosa.”

deln hatte. Die Argumente von Ehre und Solidarität klingen leer, wenn man bedenkt, dass in einem riesigen Land wie Brasilien die ehemaligen Sklaven einfach auf die Straße gesetzt wurden, ohne eigenen Grund und Boden.

Was der Minister vernichtete, war die Quelle des Grauens. Eine Truhe, die nicht geöffnet werden sollte. Das Finanzamtsarchiv hätte Daten verraten, die nicht in die „moralische Seele“ der Republikaner passten. Das wäre ein offizieller Beweis für fast vier Jahrhunderte der Sklaverei gewesen. Etwas, das weder im Interesse der kolonisierten Republik noch der Kolonisatoren lag. Auf der andere Seite bestand auch die Gefahr, dass die ehemaligen Sklavenbesitzer anhand der Dokumentation eine Entschädigung von den befreiten neuen Bürgern verlangt hätten. Selbst wenn diese Tat ein strategischer Ausweg gewesen wäre, hätte man sie nicht in Hinsicht auf die Geschichte des Landes erklären können. Die Argumentation des Ministers stimmt nicht mit der Realität überein. Anstatt ihre Vergangenheit dem Vergessen anheim fallen zu lassen, benötigen die Negros dringend eine Möglichkeit der Auseinandersetzung damit. Anstatt die gesamten Daten zu vernichten, sollte der Staat die Negros aus einem ganz anderen Blickwinkel betrachten und ihre Zukunft auf irgend eine Weise abzusichern versuchen. In Wirklichkeit vernichtet die Regierung einen großen Teil des kulturelles Gedächtnisses des Sklavensystems.

2.3.4 Einführung in die Religion des Candomblé als Voraussetzung für die folgenden Filmanalysen

Für die Analyse der Filme *Filhas do Vento* und *Bróder* (siehe die Kapitel 5.3.1.2 und 5.3.2.1) ist es notwendig, als Grundlage zum Verständnis der darin deutlich aufleuchtenden, in der afrikanischen Mythologie und Religion wurzelnden, Bilder eine kurze Einführung in die afrobrasilianische Religion des Candomblé zu geben.

2.3.4.1 Die afrobrasilianische Religion

Die Religion, welche die Afrikaner nach Brasilien gebracht haben, ist der Candomblé. Die Wurzel des Candomblé existiert in der uralten afrikanischen Überzeugung. Die zentralen Aspekte des Candomblé liegen in der Anbetung und Verehrung der afrikanischen Gottheiten – der Orixás, auch Nkisi genannt. Etymologisch leitet das Wort Orixás sich her aus den Begriffen für: „Intelligenz der Natur.“ Die Repräsentation dieser Götter bezeichnet dabei einen Reichtum an Farben und edlen Metallen.

Candomblé ist ein sehr komplexes Thema mit einer großen Interdisziplinarität. Hier wird das Thema Candomblé nicht in seiner außerordentlichen Mehrdimensionalität ausgeschöpft, sondern als die Religion der Afrobrasilianer anhand einiger anthropologischer und soziologischer Fachliteratur vorgestellt, um Passagen in dem Film *Filhas do Vento* von Joel Zito Araújo analysieren zu können.

Der Anthropologe Pierre Fatumbi Verger war einer der ersten Wissenschaftler, der sich mit dem Thema wissenschaftlich vertiefend auseinandergesetzt hat. Vergers Arbeit steht stark unter dem Einfluss von Léo Frabenius. Dieser war vor Verger der erste Nicht-Afrikaner, der bereits in 1910 einen analytischen Blick auf den Candomblé warf. In den 40er Jahren begann Verger eine komplexe Untersuchung der Welt des Candomblé. Eines seiner umfassenden Werke, *Orixá: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*, behauptet die Stellung zwischen den wichtigsten wissenschaftlichen Arbeiten über die Religion des Candomblé. Sowohl in Afrika als auch in Brasilien untersuchte Verger das geschichtliche und mythologische Fundament des Candomblé. Er beschrieb und dokumentierte (durch Schwarzweiß-Fotografie) die Rituale aus solcher Nähe und so genau wie nie zuvor. Seine Arbeit zielt darauf, die Verbindung zwischen einigen afrikanischen Regionen und Brasilien hinsichtlich dieser Religion zu bestätigen.⁹⁴

Gemäß der afrikanischen Mythologie erhielten die *Orixá*, die Götter, von Zambi, dem Obergott, eine Aufgabe: Sie sollen die Welt und das ganze Universum gründen und beschützen. Bezüglich dieser Prinzipien wird jeder Mensch von einem oder mehreren Göttern geschützt und beeinflusst. Die unbewusste Präferenz der Menschen für bestimmte Farben oder Naturelemente wird von den *Orixás* bestimmt. Das gleiche gilt für die unterschiedlichen Talente der Menschen.

Ein wesentlicher Aspekt des Candomblé liegt darin, dass die *Orixás* Besitz von den Körpern der Gläubigen ergreifen, um mit der menschlichen Welt zu kommunizieren. „Die Trance ist eine Form von Verbindung zwischen den Gläubigen und ihren Göttern – den *Orixás*. Nicht jeder Mensch hat aber das Recht, sich in diese Vertiefung hinein zu begeben“⁹⁵. Ferner definiert Verger die *Orixás* als „eine reine immaterielle

⁹⁴ Vgl. Verger, Pierre Fatumbi: *Orixá: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador, 1997.

⁹⁵ Ibid., S. 58.

„O transe de possessão é uma forma de comunhão entre o crente e o seu deus, não sendo dada a todo mundo a faculdade de experimentá-la.“

Kraft, welche sich den Menschen erst bemerkbar macht, wenn sie sich in ihren Körper einarbeitet.“⁹⁶

Das afrikanische mythologische Universum hat verschiedene eigene Machtbereiche und dazugehörige Symbole. Die Orixás regieren die Naturelemente oder die Landschaft wie: den Weg, die Metalle, die Zeit, das Meer, das Feuer, die Wälder, die Flüsse, den Wind und das Gewitter, die Macht der medizinischen Flora u. a. Durch die Ritualisierung dieser Mythologie verwurzelten die Afrikaner ihre Religion in Latein-Amerika. Seit der Ankunft der ersten Afrikaner in Brasilien sind dort die Rituale des Candomblé (auch Umbanda genannt) lebendig. Dort sind sie bis heute sehr stark vertreten, wie auch in anderen Ländern Lateinamerikas, wo ebenfalls Afrikaner als Sklaven angekommen sind, z. B. in Kuba oder auf Haiti. In jeder Region des Kontinents bekamen sie andere Namen, wobei der Inhalt gleich oder ähnlich blieb. Zum Beispiel heißt der brasilianische Candomblé auf Haiti Voodoo, in Kuba Santa-ria.

Die Auswahl der Götter ist groß. Oft werden Götter erwähnt, die man nicht kennt oder von denen man noch nie gehört hat, selbst wenn man Angehöriger der Religion ist. Ein Grund dafür ist die ebenso große Auswahl an afrikanischen Sprachen. Es ist bekannt, dass, bevor die Europäer den afrikanischen Kontinent kolonisiert haben, jedes Dorf (mindestens) eine eigene Sprache haben konnte.

In Brasilien benutzen die Wissenschaftler den Ausdruck „Nation“, um den Candomblé aus den diversen Regionen Afrikas einzuordnen. Nach dieser Klassifizierung gehört der Candomblé zu drei unterschiedlichen Nationen – Yoruba, Jeje und Bantu. Die Nation Yoruba, auch Nago genannt, vertritt die sudanesishe Zivilisation in Afrika. Der Candomblé der Nation Jeje repräsentiert die islamisierte Zivilisation wie Mandingas Haúça u. a. Der Candomblé Bantu vertritt die Zivilisation der Bantu in Angola, Congo und Cabinda⁹⁷.

Nach Frabenius stellt die unfassbare Gesamtheit des Candomblé das Resultat einer progressiven Anpassung dar, indem eine Reihe von Angehörigen unterschiedlicher Glaubensrichtungen in die Religion des Candomblé eingemündet sind.⁹⁸ Auch in

⁹⁶ Ibid. S. 13.

„O orixá é uma força pura, àse imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles.“

⁹⁷ Vgl. zu Nation – Candomblé: Parés, Luis Nicolau: A Formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia. Campinas, 2007. S 23 ff.

⁹⁸ Vgl. Verger, op.cit.

den unterschiedlichen Regionen Brasiliens ändert sich der Begriff. Was in Bahia Candomblé heißt, nennt man in Pernambuco Xango oder in Rio de Janeiro Umbanda, Rio Grande do Sul nennt es Batuque, Xambá heißt es in der Stadt Olinda. Wie alle anderen Rituale und kulturellen Äußerungen der Sklaven wurde auch ihre Religion, der Candomblé, während der Sklaverei in Brasilien verboten. Dadurch entstand der „religiöse Synkretismus“. Der Synkretismus des Candomblé ist eine kreative Widerstandsform der Sklaven.

Indem die Sklaven gezwungen wurden, zu konvertieren und den Katholizismus zu praktizieren, haben sie eine Beziehung zwischen beiden Religionen aufgebaut. Sie haben vor der Figur jedes katholischen Heiligen entsprechend afrikanische Götter imaginär geehrt. Zum Beispiel: Sie sagt, dass sie zu Santa Barbara betet, aber tatsächlich hat sie zu Iansa (Nago) – Kaiongo (Bantu) gebetet. Sie betet nicht zum Heiligen Johannes, sondern zu Ogun (Nago) u.s.w. Der genannte religiöse Synkretismus, die Fusion zwischen beiden Religionen, ist Thema diverser anthropologischer und multidisziplinärer Forschung. Einige Beispiele folgen⁹⁹. In dem Film *Bróder* zeigt Jefferson De die schamanische Figur von Dona Brisa. Es wird die Bedeutung einer solchen Persönlichkeit in der Gemeinde betont. Aber selbst die enge Beziehung zwischen Bevölkerung und PriesterInnen verhindert Angriffe der brasilianischen Polizei auf die afrobrasilianische Religion nicht.

In den Sklavenschiffen transportierten die Europäer durch fast 400 Jahre nicht nur die Arbeitskraft der Sklaven nach Brasilien. Zusammen mit dem Sklaven haben sie auch seine Seele, seine Lebensweise, und vor allem die Religion mitgebracht. Gerade die Religion war eine der wichtigsten Kräfte gegen die Demütigungen in einem versklavten Leben. Der Candomblé steht als eine der konkreten und wichtigen Widerstandsformen gegen den Kolonialismus. Die gegen die afrikanische Religion gerichtete Praxis der Polizei – im Namen der Regierung – ist noch aktuell. Eine in 2005 veröffentlichte Untersuchung zeigt in einigen Passagen die Spannung zwischen der Regierung und der afrikanischen Religion auf.

“Obwohl die Kult-Erlaubnis 1946 in der Bundesverfassung eingetragen wurde, ist die Maßnahme von Seiten des Staates sehr aktuell in Hinsicht auf die Ände-

⁹⁹ Vgl. Serra, Ordep J. T.: O Sagrado e o Profano nas festas de largo da Bahia. Exu, Salvador, B. 2, 1988, S. 9-12.

Vgl. Serra, Ordep: Jorge Amado, sincretismo e candomblé: Duas travessias. *Revista de Antropologia*. Vol 1, n. 38, São Paulo 1995. S. 101-168.

rung der offiziellen Maßnahmen für die Verhinderung der afrobrasilianischen Religion. Bis Januar 1976 wurde die Ausübung der afrobrasilianischen Religion unter Zwangskontrollen der Polizei gestellt; durch die gleiche Polizeibehörde, die für Glücksspiele, Kino, Bordelle oder Unterhaltungsgeschäfte verantwortlich war. Für die Erlaubnis mussten Gebühren bezahlt werden und die religiösen Rituale wurden lediglich als Folklore anerkannt.“¹⁰⁰

Indem der Candomblé mit Spielcasinos und Bordellen gleichgestellt wird, verliert er in den Augen Außenstehender die Verbindung mit der Religion und seine Glaubwürdigkeit. Diese Zielsetzungen der Regierung verursachte große Auseinandersetzungen mit vielen Mitgliedern des Candomblé ebenso wie mit Wissenschaftlern. Der Candomblé gewinnt um so mehr die Sympathie und das Vertrauen vieler Menschen. Der mythologische Aspekt dieser Religion erhält seine vielfarbige Ästhetik aus der Natur.

2.3.4.2 Die Ästhetik der Götter

Einer der besonderen Aspekte der Götter des Candomblé ist ihre allegorische Ausdrucksform wie so oft bei der Mythologie.

Die Ästhetik der Orixás stellt häufig ein Thema für die Kunst dar. Einer der wichtigsten Namen in der brasilianische Kunst zum Thema Candomblé war der Argentinier Hector Julio Páride Bernabó – Caribé, der von 1911 bis 1997 gelebt hat.¹⁰¹

Die Orixás sind in ihrer Ausdrucksform direkt verbunden mit den Naturelementen, welche sie regieren. Ihre Kostüme tragen die Farben und sind besetzt mit den Metallen, die ihr jeweiliges Element betreffen. Die Kostüme der Götter aus dem Can-

¹⁰⁰ Vgl. Santos, Jocélio Teles dos: O poder da cultura e a cultura do poder – A disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador, 2005. S. 142, 143.

„Apesar da liberdade de culto ter sido incluída desde a Constituição Federal de 1946, é muito recente a adoção de medidas por parte de Estado no sentido de eliminar os mecanismos legais de repressão sobre as religiões afro-brasileiras. Até janeiro de 1976, as religiões afro-brasileiras estavam submetidas à fiscalização da polícia, através da Delegacia de jogos e Costumes, do mesmo modo que cinema, cabarés e casas de diversão eram obrigadas a pagar taxas e obter licença de funcionamento, sendo seus rituais considerados atos folclóricos.”

¹⁰¹ Vgl. Caribé, auf Pinterest; Orixas: Artist Carybe.
<http://pinterest.com/orixatradition/orixas-artist-carybe/>

sowie: Ponto Urbe:Artigos. Artes do axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé:
<http://www.pontourbe.net/edicao10-artigos/241-artes-do-axe-o-sagrado-afro-brasileiro-na-obra-de-carybe>

domblé sind mit wenigen Ausnahmen sehr elegant und reich an Details. Die Orixás tragen oft ein spezielles Zeichen in der Hand oder am Körper, das ebenfalls ihr Element und ihre jeweilige Kraft symbolisiert. Obwohl jede Gottheit verschiedene Namen – je nach ethnischer Gruppe – trägt, ist ihre Beschreibung immer wieder gleich, so dass man sie sofort identifizieren kann.

Es folgt eine kurze Präsentation der bekannteren Götter, welche im Zentrum der afrikanischen Mythologie stehen. Vor allem werden die Gottheiten beschrieben, die in dem Film des Regisseurs Joel Zito Araújo *Filhas do Vento* dargestellt sind. Jeder Gott wird auch hier mit mehreren Namen vorgestellt. Zum Beispiel ist der Orixá Niila in dem Candoblé von Angola bei den Bantu nach der Definition von Aristides Alves¹⁰² der gleiche Gott wie der Orixá mit dem Namen Exu im Candomblé der Yoruba bei dem Volk der Nago nach der Definition von Pierre Verger.

Niila (Bantu) – Exu (Nago):

Dieser Gott ist der oberste Herrscher. Er ist der Botschafter zwischen den zwei Welten: der der Menschen und der Welt der Götter. Er ist ein wichtiger Wächter. Er ist der Beschützer der Tempel, der Häuser, der Städte und der Menschen. Sein Tag ist Montag. Seine Farben sind Rot, Schwarz und Weiß. Er wird immer mit kräftigem Alkoholgenuss verbunden. Vergers Beschreibungen umfassen einige Exus, die in der afrikanischen Mythologie existieren: Exu-Elegbá oder Exu-Elegbará, Exu-Bará oder Exu-Ibará, Exu-Alaketo, Exu-Laalu, Exu-Jeto, Exu-Akessan, Exu-Loná, Exu-Agbô, Exu-Larôye, Exu-Inan, Exu-Odora, Exu-Tiriri. Padilha steht für die weibliche Entität dieses Gottes. Bei einer Ehrung der Götter sollten die beiden immer an erster Stelle sein. Sie sind verantwortlich dafür, den anderen Göttern Botschaften zu überbringen und den Weg für etwas zu bereiten.

Rogi, Roxi, Nkosi (Bantu) – Ogum (Nago):

Er ist der Gott des Eisens, der Schreiner und anderer Berufe, welche dieses Material verwenden: der Landwirt, Jäger, Tischler, Schreiner, insbesondere alles, wo etwas aus Metall hergestellt wird und die Technologie regiert. Es heißt, dass zu Beginn des letzten Jahrhunderts in Brasilien die Autofahrer, die KFZ-Mechaniker und diejenigen, die Fahrräder und Nähmaschinen reparierten, sich oft versammelten, um als Gläubi-

¹⁰² Alves, Aristides (Hrsg.): Casa dos Olhos de Tempo que fala da Nação Angolão Paquetan. Salvador, 2010.

ge den Gott Ogum zu verehren.¹⁰³ Ogum ist ein Kämpfer. Sein Tag ist der Dienstag, seine Farbe das Dunkelblau.

Mutá Lambó (Bantu) – Oxossi (Nago):

Im Candomblé der Iorubá ist Mutá Lambó ein Kämpfer und Jäger. Nach Aristides Alves bereitet dieser Orixá im Verständnis der Bantu den Weg für etwas und bringt den Menschen Erfolg und Wissen. Er ist der Beschützer der Wälder und der Flüsse. Sein Tag ist der Donnerstag, seine Farben sind das helle Blau und Türkis. Auch der Mutá Lambó Mona Dengue ou do Meia (Bantu) ist bekannt als der Prinz des Waldes und ebenfalls mit dem Wasser verbunden. Sein Tag ist Donnerstag, die Farbe das helle Blau.

Katendê der Nkis (Bantu):

Dieser Gott beschäftigt sich mit Kräutern. Er besitzt Kenntnisse über die Heilkraft der Kräuter. Nach Verger stellt der Gott Oxossi in der Interpretation der Nago in Afrika einen sehr wichtigen Orixá dar, weil der materielle Bereich und viele weitere in seiner Hand liegen. So beschützt er die Jäger und dadurch bringt er den Sippen und Familien Wohlstand (Nahrung). Ferner ist er im medizinischen Bereich von Bedeutung. Er lebt im direkten Kontakt mit dem Wald und dadurch mit den Medikamenten. Auch für das Sozialleben und die Kontrolle in der Gemeinde ist er wichtig: die Jäger sind diejenigen, die eine Niederlassung oder ein Dorf gründen, sie sind bewaffnet und dadurch beschützen sie ihre Gruppe. Sein Tag ist der Donnerstag, seine Farbe ist das Grün.

Tempo (Bantu):

Dieser Orixá wird nicht zitiert im Candomblé der Nago. Er ist der Gott über die Zeit und entscheidet über den richtigen Zeitraum für alles, was im kosmischen Universum geschieht. Tempo stellt die Basis dar für die Entwicklung aller Menschen zwischen Leben und Tod. Sein Tag ist jeder Tag und seine Farben sind das Grün und das Weiß.

Kaiongo (Bantu) – Iansa (Nago):

Diese Göttin regiert das Feuer, den Blitz, den Wind und die Unwetter. Sie ist die Frau des Gottes Xango (Nago). Sie schminkt ihre Füße mit Rot. Sie stirbt mutig mit ihrem Mann. Sie ist eine Göttin mit viel Lebensfreude und viel Energie für die Liebe. Ihr Tag ist Mittwoch und ihre Farbe Rot. Büffelhörner werden an den Plätzen aufge-

¹⁰³ Vgl. Verger, op. cit (bei „Ogun“).

stellt, die ihrer Verehrung gewidmet sind. Sie ist eine mutige Frau. Sie herrscht über den tödlichen Wind, welcher die Bäume überall schüttelt. Sie ist die einzige Frau, die sich an den Hörnern von Büffeln festhalten kann. Opfergaben für sie sind Ziegen und Acarajé, ein Gericht mit scharf gewürzten Bällchen aus Bohnen. Das Fleisch des Schafes ist für sie verboten. Sie trägt einen Entersäbel (Schwert) in einer Hand und eine Peitsche aus Pferdeschwanz in der anderen. Ihre Farbe ist das Rot und ihr Tag der Mittwoch.

Kissimbi (Bantu) – Oxum (Nago):

Diese Göttin regiert die Süßgewässer. Sie verkörpert die Schönheit und Verführung. Ihr Tag ist der Samstag und die Farbe das Goldgelb. Oxum oder Oshun trägt als Göttin den gleichen Namen wie der Fluss, welcher in Nigeria fließt (Oshun). Sie ist die zweite Frau des Gottes Schangô. Frauen, die Kinder bekommen wollen, beten Oxum an, sie ist für die Fruchtbarkeit zuständig. Oxum wurde *laodê* genannt – ein Titel für die wichtigste Position einer Frau in einer Gruppe oder einer Stadt. Sie ist die Königin aller Flüsse und regiert über das Süßwasser. In ihre Opfergaben gehört die Birne und sie ist geschmückt mit einem Kamm aus Schildkröt. Ihre Tänze enthüllen eine sehr verführerische und weibliche Person. Sie badet im Fluss und erscheint immer sehr elegant und gepflegt. Die Frauen unter dem Schutz von Oxum sind meistens sehr hübsch und charmant. Sie lieben Schmuck, Parfüm und teure Kleidung.¹⁰⁴

Dandalunga (Bantu) – Yemanjá (Nago):

Diese Göttin regiert das tiefe Meer. Ihr Tag ist der Samstag, ihre Farben sind das helle Blau und Silber. Yemanjá bedeutet – Mutter, deren Kinder Fische sind – eine Göttin, die in der Tiefe des Meeres lebt. Die Opfergaben für sie sollen auf einen Meeresfelsen gelegt werden: Gerichte aus weißem Mais, Schaf, Ente. Ihre Begrüßung lautet: *Odò Ìyá!!*

Die Definitionen der Orixás sind sowohl bei Aristides Alves¹⁰⁵ als auch bei Pierre Verger¹⁰⁶ zu lesen und wurden hier kurz zusammengefasst. Zu der Repräsentation der afrikanischen Götter gehören wie o. g. wundervolle, elegante Kostüme und beeindruckende Tänze mit unterschiedlichen Rhythmen. Ein Fest des Candomblé ist

¹⁰⁴ Vgl. Verger, op. cit.

¹⁰⁵ Alves, Aristides: 2010, op. cit., S. 130-139

¹⁰⁶ Vgl. Verger, op.cit.

in der Repräsentation vergleichbar mit einem reichen Kostümtheater. Das hat Joel Zito de Araújo subtil aber hervorragend in seinem Film *Filhas do Vento* in Szene gesetzt (siehe die Filmanalyse in Kapitel 5.3.1.2). Hinter der Auswahl der Kleidung und Tücher lebt ein unerschöpfliches Wissen. Darauf näher einzugehen ist allerdings im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich.

3 Zur Kulturgeschichte Brasiliens

3.1 Die Ästhetik der Herrschenden: Darstellung der Negros in der Malerei des 18. Jahrhunderts in Brasilien

Der Alltag der brasilianischen Kolonialepoche wurde in seiner Vielseitigkeit von mehreren europäischen Künstlern dargestellt. Einige ethnografische Maler sahen in den Sklaven und ihrer Lebensart in Brasilien die besondere Inspiration.

Einen der ersten Eindrücke über die neue Welt und deren Bevölkerung brachte Hans Staden nach Europa. Damals stellten die Negros in Brasilien noch nicht die Mehrheit dar, sondern die Indianer. Nach seinen Reisen nach Brasilien zwischen 1549 und 1555 veröffentlichte Staden die *„Warhaftige Historia. Zwei Reisen nach Brasilien“*, 1557, das typische Beispiel eines Berichts aus der Sicht des Kolonisators.¹⁰⁷ Sehr ironisch und fantasievoll erniedrigt Staden das Volk der Indianer zu Kannibalen. In seinen Bildern und Schriften wurden die Europäer von Indianern gebraten und gegessen. Er selbst allerdings wurde von Indianern gefangen, konnte aber dennoch sein Buch schreiben und kurz nach seiner Rückfahrt in Marburg veröffentlichen.

Die Maler wurden nach Brasilien eingeladen, um die Landschaft, die Fauna und Flora in Bildern zu reproduzieren. Eine weitere Aufgabe für die Maler als Künstler war die Darstellung der Kaiserfamilie in Brasilien. Eine der bekanntesten Schriften dazu ist datiert auf 1816. In diesem Jahr wurde die französische Kunstmission von Kaiser Johannes VI eingeladen und angestellt. Neben der Darstellung der kaiserlichen Familie sollte die Mission eine Kunstschule in Rio de Janeiro aufbauen. Ein wichtiger Name unter den Künstlern war Jean Baptiste Debret (1768-1848).

Als Hauptmaler der Mission richtete Debret seinen Blick auf die Negros und deren Kultur in Brasilien. Dadurch ist er zu einem der bekanntesten ethnografischen Maler aller Zeiten geworden. Später wurde auch Johann Moritz Rugendas (1802-1858) durch seine Darstellungen des Lebensstils der Negros berühmt. Er veröffentlichte die *„Voyage pittoresque dans le Brésil“* (1835).

Betrachtet man heute die Gemälde sowohl von Debret als auch von Rugendas, wird offensichtlich, wie die Geschichte der Stereotype der Negros in Brasilien angefan-

¹⁰⁷ Vgl. Said, Edward W.: 2003, op. cit.

gen hat. Es gibt eine Art der Karikaturen im Realismus, die nur für die Negros verwendet wurden. Das war die gewöhnliche Praxis der Kolonisatoren für die Darstellung einiger von ihnen kolonisierter Kulturen. In Brasilien kann man dieses Phänomen vor allem bei der Darstellung der Negros durch europäische Künstler beobachten.

Bei Zeichnungen im Sinne von „Panorama des Lebens im Brasilien des 18. Jahrhunderts“ unternimmt Debret eine anthropologische Dokumentation. Die Wirkungsstätten seiner Bilder sind Paris, Rom und Rio de Janeiro. Zeichnungen und Texte sind in seinem dreibändigen Katalog *„Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, XIX Jahrhundert“* enthalten. Dadurch wurde Debret international bekannt. Sein Interesse für die Gesellschaft im Allgemeinen ist unbestritten. Er stellt in seinen Gemälden sowohl die Kaiserfamilie als auch die Indianer und Afrikaner dar. Der Realismus diverser alltäglicher Situationen entspricht dem Stil seiner Epoche.

Was an den Gemälden sowohl von Debret als auch von Rugendas hier die Aufmerksamkeit erregt hat, waren einige körperliche Details, vielleicht gerade das, was sie wohl als authentische Details darstellen wollten. Bei Debret ist das die Anatomie der Füße, während es sich bei Rugendas um die Anatomie der Gesichter der Negros handelt.

Debret hebt in seinen Bildern beim Malen der nackten Füße hervor, dass für ihn die Sklavenfüße, „anders“ waren. Nach einer umfangreichen Untersuchung vieler Bilder von Debret stellte ich erstaunt fest, welche Ästhetik er begründet hat. Es wird davon ausgegangen, dass sein künstlerischer Stil der Naturalismus war, d.h., er war bestrebt, die Situationen authentisch darzustellen, so wie er viele Negras auch mit Treue zur Genauigkeit – vor allem im nackten Brustbild – dargestellt hat. Die Details der Füße stellen Bezüge der Negros mit Tieren her. Debret stattet die Füße der Sklaven sehr oft mit einem unförmigen Merkmal aus. Es erscheint beispielsweise, als ob die Sklaven nur zwei große Zehen hätten. Bei anderen Bildern sind die Füße extrem breit, die Zehen zu lang, oft mit einem Art Auswuchs sowohl auf den Fußrücken als auch an der Ferse.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=tl3T0ux0DJw>
http://www.youtube.com/watch?v=_bKhVsR90o4&feature=related; http://www.youtube.com/watch?v=RQ7BK_4vdAc&feature=related
Eine Kollage aus dem Werk *„Viagens Pitoresca e Histórica ao Brasil“*, Malerische und historische Reise nach Brasilien. Band I, II und III, von Jean Baptiste Debret, 18. Jahrhundert.

Die gemalten Anomalien von Debret entsprechen nicht der Realität. Seine Gemälde verhaften aber im kulturellen Gedächtnis. Die Ideen der Hässlichkeit, der Anomalie, die auf diesen Bildern zu erkennen sind, haben ein ewiges Leben. Sie sind die ursprünglichen Codes für die heute noch dominierende Schönheitsdiskriminierung. Zurück in die aktuelle Zeit und zur Debatte des Cinema Negro mit dem Satz: „Kannst du dich nicht im Spiegel sehen? Denkst du, dass ein Negro Schauspieler werden kann? (...) Bist du verrückt? Willst du Prostituierte werden?“ (6. Sequenz, bei 00:11:39). Hier spielt der Regisseur Joel Zito Araújo in seinem Film *Filhas do Vento* auf die ästhetische Diskussion um den Negro in den brasilianischen Medien an.

Die Gemälde von Rugendas waren etwas authentischer. Aber wer die afrikanischen Charakteristika näher kennt und die Bilder ansieht, fühlt sich befremdet.

Dieser Eindruck entsteht oft auch in Hinsicht auf Debrets Werk. In der Regel sind die Fußformen der Afrikaner in der Realität völlig normal. Das zeigt Debret aber in keinem seiner Bilder. Im Gegenteil, seine Interpretation hat eine bestimmte künstlerische und ästhetische Dimension, die nur in Zusammenhang mit dem Sklavensystem in Anwendung gebracht wird. Die Darstellung betrifft aber nur die Realität dieser Epoche. Denn der Maler stellt die Negros als Sklaven dar. Es scheint so, als ob die Sklaven in den Augen der Nicht-Sklaven hässlich waren. Andere Maler, wie z. B. Rugendas, haben Sklaven gemalt, bei denen die Füße normal aussehen. Die Sklaven durften keine Schuhe tragen, sie mussten barfuß laufen. Der Besitz von Schuhen war das Symbol für Freiheit und Wohlstand. Diesen Aspekt hat Debret sehr oft in seinen Gemälden hervorgehoben. Sobald ein Afrikaner von der Sklaverei befreit war, versuchte er, sich in die Gesellschaft zu integrieren. Einer der wichtigsten Schritte dahin war die Bekleidung. Die Schuhe sowie europäische Kleidung waren ein deutliches Zeichen für die Freiheit eines Afrikaners/ einer Afrikanerin in Brasilien.

Das Gemälde *Negras Livres vivendo das suas atividades*, „Freie Negras leben von ihrer Arbeit“ von Debret (ohne Datierung)¹⁰⁹, mutet wie eine soziologische Beschreibung einer Epoche an. Das Bild zeigt fünf AfrikanerInnen, davon vier Frauen. Hier

¹⁰⁹ Martinelli e Barbisa, Roberta: HOMENS E MULHERES NA CORTE IMPERIAL um exercício sobre práticas e imagens sociais (1822-1850) in: Abreu, M.; Soihet R. (Hrsg.): Ensino de História conceitos temáticos e metodologia. Rio de Janeiro, 2003, S. 225.

diagnostiziert der Maler sehr genau die Kleidungshierarchie. Das wurde auch in dem Aufsatz von Douglas Cole Libby und Júnia Ferreira Furtado thematisiert:

„Mann kann versuchen, die Bedeutung und den Wert der Beschäftigung und der Knechtschaft im Status der Arbeitsverhältnisse und der Arbeitsidentität zu identifizieren. (...) da viele Sklaven weiter ihre alte Sklavenarbeit behalten haben, auch nach ihrer Befreiung, und dass es eine Kleidungs-Hierarchie in der Bevölkerung der Negros in Brasilien gab und dies von der Beschäftigung abhängig war“.¹¹⁰

Dieses Phänomen gehört beinahe zu jeder Kultur. Kleidung war und ist immer ein Statussymbol. Der Mensch zeigt durch seine Kleidung, zu welcher Gesellschaftsschicht er gehört. Das ist ein sehr zeitloses Phänomen. In der heutigen Zeit, unter dem Schirm der Globalisierung, ist die Mode internationaler geworden. Selbst in diesem Fall spielt aber die Marke oder das Label eine wesentliche Rolle. Das war in der brasilianischen Kolonialzeit nicht anders. Der Titel des Gemäldes von Debret hebt die weiblichen Figuren hervor, „Negr(as) livres“. Im Zentrum des Bildes, auch wenn es sich um den Hintergrund handelt, befinden sich Verkäufer. Hier definiert Debret durch die Bekleidung, wer frei war oder nicht frei war. Der Mann ist barfuß, trägt eine weiße Hose und hat einen nackten Oberkörper. Die Frauen hingegen tragen farbige Kleidung und Schuhe.

Woran liegt die extreme Deformation der Füße barfüßiger Afrikaner von Debret. Die Füße der von den Debret gemalten Sklaven sind nicht die von Menschen. Es scheinen eher Tierfüße zu sein, und das gilt nur für die nackten Füße. Sie sind breiter als normal und länger. Sie haben seltsame Formate. Sobald die Afrikaner aber Schuhe tragen, malt Debret normale Formate von Schuhen. Die beiden Afrikanerinnen im Zentrum des Bildes tragen Kombinationen afrikanischer und europäischer Kleidungsstücke. Das ist eine farbenprächige Komposition mit einem riesigen Hut und gelben Schuhen. Die vier Frauen treten eindeutig als freie Afrikanerinnen auf. Die zwei Frauen im Zentrum, die Schuhe tragen, schauen nach oben und vorn. Ihre

¹¹⁰ Vgl. Libby, Douglas Cole Org. und Furtado, Júnia Ferreira (Hrsg.): *Trabalho Livre Trabalho Escravo: Brasil e Europa séculos XVII e XIX*, São Paulo 2006. In Libby, Douglas Cole und Furtado, Júnia Ferreira: *Trabalho Livre Trabalho Escravo: Perspectiva de Comparacao*. S. 13.

„Poder-se-ia tentar determinar o preços respectivos do significado da ocupação e o da servidão no padrão das relações de trabalho, e das identidades do trabalho. Que tal exercício poderia ser frutífero é sugerido pelo fato de que muitos libertos continuavam exercendo suas antigas ocupações escravas após a alforria e que existia uma hierarquia de trajes na população escrava do Brasil, determinada em parte, pela ocupação de cada um.“

Körpersprache drückt Eleganz und Selbstbewusstsein aus. Zufall oder nicht, aber die beiden anderen Frauen am Rand des Bildes – unbeschuh – lassen die Köpfe hängen.

Debret fand seinen eigenen Weg, die brasilianische gesellschaftliche Hierarchie zu definieren. Die Deformation der von ihm gemalten Füße erscheint als Metapher für den unmenschlichen Lebensstil der Sklaven. Das mediale Phänomen dieses Gemäldes führt zur Gegenwart. Es sind unzählige Details, die sich im Laufe vieler Jahrhunderte sammelten. Die meisten davon stellen das Äußere und die Schönheit der Negros in Frage. Debret malt die Sklaven mit Affenfüßen oder auch mit Pferdehufen. Rugendas hingegen übertreibt bzw. karikiert in vielen seiner Darstellungen die Lippen, die Nase oder die Ohren. Die Kunst zählt immer zu einem der am tiefsten in das kulturelle Gedächtnis hineinwirkenden Elemente: Einige Jahrhunderte später kämpfen die Negros noch immer darum, ihr Aussehen zu rekonstruieren. Die unterschiedlichen körperlichen Charakteristika werden in Brasilien noch immer respektlos behandelt, retuschiert oder nicht akzeptiert.

3.2 Rassismus-Motive in Kunst und Ästhetik Brasiliens

Neben den Gemälden von Debret und Rugendas gibt es eine lange Reihe von Medien, welche den Negro in nachteiligen Situationen darstellen. Es sind Gemälde, hoch anerkannte Literatur bis hin zum Fernsehen, und nicht zuletzt zählt die Kinoleinwand dazu. Das kollektive Gedächtnis der brasilianischen Gesellschaft war und ist eine große Quelle der Rassenfeindlichkeit.

Es dauerte sehr lange, bis die Intellektuellen unter den Negros mit der Bekämpfung dieser großen und anerkannten Werke reagieren konnten. Brasilien erlebt erst in der letzten Zeit eine bisher nicht geschehene Konfrontation mit jedweder Repräsentation des Rassismus. Am 9. Januar 2003 änderte der damalige Bundespräsident Luiz Inácio da Silva das Gesetz Nr. 10.639 von 1996, welches die Richtlinien und Grundlagen für die nationalen Bildungssysteme regelt. Mit dieser Änderung wurde der obligatorische Unterricht in Geschichte und afrobrasilianischer Kultur gesetzlich vorgeschrieben.

Diese Entscheidung führte zu heftigen Auseinandersetzungen. Vor allem die Inhalte vieler Schulbücher und der Kinderliteratur sind stark betroffen. Einige Untersuchungen führten zur Feststellung enormer Divergenzen zwischen den Klassikern der brasilianischen Literatur und den Richtlinien des aktuellen Gesetzes: Viele Klassiker der brasilianischen Literatur enthalten gravierende rassistische Elemente.

Einer der bekanntesten Autoren klassischer Kinderliteratur in Brasilien – Monteiro Lobato (1882-1948) – steht in der „roten Liste“ aufgrund sehr erheblicher Formen von Rassismus, sowohl in Bezug auf seine fiktiven Figuren als auch wegen provokativer Äußerungen über die Negros und ihre Kultur. Einige seiner Kinderbücher sollten vom Bundesvorstand für Bildung nach den o. g. Richtlinien für Schulkinder als verboten erklärt werden, was seit 2010 im brasilianischen Erziehungsministerium zu großen Kontroversen geführt hat.

Im *Museu Nacional de Belas Artes* in Rio de Janeiro kann jeder das Gemälde *Redenção de Cam*¹¹¹ von 1895 von Modesto Brocos (1852-1936) betrachten. Das Gemälde zeigt drei Generationen von Menschen in einer Familienszene: die Negra Großmutter mit richtig dunkler Haut: ihre Tochter, eine Mestizin mit etwas weniger dunklem Hauttyp; verheiratet mit einem sehr hellhäutigen Mann. Dabei ein kleines hellhäutiges Baby. Die Großmutter schaut zum Himmel und hebt die Hände nach oben zu Gott in einer Form von Dankbarkeit. Ein epochales Kunstwerk, das aber bis heute sehr oft Diskussionsstoff geboten hat, vielleicht wegen seiner noch aktuellen Spiegelung der Zielsetzung der Hautaufhellung in der brasilianischen Gesellschaft, wie an den Beispielen der Fernsehserien zu sehen ist.

Und selbst wenn die Zeit vorbei ist, in der im Kino ein Negrokind mit einer Kröte verglichen wurde, gibt es im brasilianischen Kino noch viel zu tun gegen die Rassentrennung. Dazu folgt ein Beispiel, *O Homen do Pau Brasil* (1989), von Joaquim Pedro de Andrade. Es handelt sich um eines der größten Werke des brasilianischen Kinos. Auch hier sind nur wenige Negro Schauspieler vertreten und sie werden letztendlich als Subalterne dargestellt. Als unwichtige Randfigur erscheint der damals bereits als einer der renommiertesten Negro Schauspieler bekannte Grande Otello in einem sehr kurzen Auftritt in diesem Film – mit einer Banane in der Hand!

Dabei geht es Andrade in dem Film um das Ganze, nämlich um die Darstellung der großen brasilianischen Kulturbewegung der 20er Jahre, die so genannte „Antropofa-

¹¹¹ Vgl. Rodrigues, João Carlos: 2001, op. cit., S. 18.

gia“¹¹². Diese Bewegung sollte allerdings gerade dazu dienen, den verbreiteten Vorurteilen von Europäern und Kolonisatoren, die sich in künstlerischen Werken niederschlugen, wie der Unterstellung und Darstellung von Kannibalismus (Anthropophagie) bei dunkelhäutigen Völkern, etwas entgegenzusetzen. So versuchte die Antropofagia-Bewegung, „sich gegen die geistige Kolonialisierung zu behaupten“¹¹³. Die brasilianische Kulturbewegung der 20er Jahre nannte sich daher „Anthropofagia“, um diese monströsen Verzerrungen und Vorurteile einer eurozentristischen Sichtweise zu ironisieren. Ihr gehörten sehr wichtige Künstler und Intellektuelle verschiedener Richtungen und Kreise an.¹¹⁴ Doch selbst hier, mit dem Versuch der Darstellung dieser kritischen Intention wie sie in dem Film *O Homen do Pau Brasil* deutlich wird, verharnt der Negro in der gleichen Rolle einer diskriminierenden Randposition wie zuvor.

In den 80er Jahren erlangte eine Musik des Sängers und Komponisten Luiz Caldas große Bekanntheit in den Medien. Es handelte sich um einen Song, der verächtlich über die Negras herzog. „Negra, die mit steifem Haar, das sich nicht gerne kämmen lässt, (...)“; Luiz Caldas Musik wurde später als Diskriminierung beurteilt und vermieden. Man könnte annehmen, die Zeit, in der Negros in Brasilien durch Künstler gedemütigt wurden, sei vorbei. Nein. In 2012 erschien ein sehr polemischer Clip des Sängers Alexandre Pires zu seiner Musik „Kong“.¹¹⁵ In dem Clip sind Negros als Affen gekleidet. Abgesehen von dem sexistischen Inhalt dieses Werbungsmaterials wurde es als rassenfeindlich eingestuft.

Die Fähigkeit, die Gedächtnisüberlieferung zu verbreiten, liegt in dem vielfachen Multiplikationsweg der Information. Einmal gesagt, gemalt oder geschrieben genügt, um beinahe für immer in irgendeiner Form von Gedächtnis bewahrt zu werden. Wenn etwas positiv oder negativ in Bezug auf eine ethnische Gruppe in Form von Zeichen konstruiert wird, bleibt diese Aussage für die zukünftigen Generationen er-

¹¹² Eine Analyse zu den Filmen *O Homen do Pau Brasil* und *Macunaima* von Andrade liefert Robert Stam: *Tropical Multiculturalism – A comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture*. Darkan u. London, 1997. S. 237-247.

¹¹³ Vgl. Sperling, Katrin H.: *Nur der Kannibalismus eint uns: Die globale Kunstwelt im Zeichen kultureller Einverleibung: Brasilianische Kunst auf der Documenta*. 2011. S. 189.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Tavares, Renata: *Ministério Público abre investigação para apurar suposto racismo em música de Alexandre Pires. „Kong“*. 07.12.2005.: <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/05/07/ministerio-publico-abre-investigacao-para-apurar-suposto-racismo-em-musica-de-alexandre-pires.htm>

halten. In Hinsicht auf die Darstellung der Negros verbleibt die Hautfarbe als das besondere Element der Trennung.

So wie Carlos Moore in seinem Buch *Racismo & Sociedade* erläutert, liegt die Hauptursache des Rassismus gegen Negros im Phänotyp. In Brasilien haben die Negros eine Geschichte durchlitten, aus der ein vielfältiger Reparationsanspruch erwachsen ist. Neben der Sklaverei als Tatsache lasten die Jahrhunderte negativer Propaganda auf ihnen. Alle negativen Aspekte wurden irgendwie ihrer Seite zugeordnet und ihnen aufgebürdet. Logischerweise haben die Negros selbst aber die negative Information nicht aus Afrika mitgebracht.

Auf diese Art und Weise wurde der Rassismus tagtäglich zwischen den Nicht-Negros und den Negros praktiziert. Die wichtigste Unterstützung dafür befindet sich in den unterschiedlichen Formen medialer Instrumente. Die Negros wurden im Verlauf der Geschichte Brasiliens diskriminiert und unterworfen durch europäische wie auch eurobrasilianische Künstler, Wissenschaftler, Politiker, Schriftsteller und nicht zuletzt durch Regisseure. Durch die Leinwand wurden die Negros vor allem im Lauf des letzten Jahrhunderts allein anhand des Erfolgsprozesses des Kinos diskriminiert; dann, ab den 50er Jahren, auch durch die Fernsehproduktionen.

Um die Rolle der Negros im brasilianischen Kino als Kern dieser Diskussion hier untersuchen und verstehen zu können, ist es wesentlich, die durch die Bearbeitung des Filmmaterials aufleuchtende Geschichte ihrer Diskriminierung im Land zu verfolgen.

3.3 Weiße Ideologie und das Märchen einer Rassendemokratie

Seit der Entstehung der brasilianischen Gesellschaft ist der Phänotyp als ein besonderer Aspekt Gegenstand vieler Diskussionen. Bis heute kann man eine gewisse Unsicherheit bei einem signifikanten Teil der Bevölkerung beobachten, wenn die Menschen ihre Hautfarbe definieren müssen.

Im Laufe der brasilianischen Geschichte wurden einige Strategien verfolgt, um den Phänotyp eines großen Teils der Bevölkerung zu manipulieren. Diese Versuche avancierten noch während der Sklaverei zu einem wichtigen Thema und breiteten

sich während des 19. Jahrhunderts weiter aus. In der Zeit zwischen 1870 und 1887, der *Período Abolicionista* – Sklaverei-Abschaffungsperiode – genannten Phase, war bereits eine große Anzahl von Negros in Brasilien freie Menschen. Die Gesellschaft erwies sich in den Augen der Europäer und Eurobrasilianer aber doch als etwas „anders“, als sie es gewünscht hätten. Für sie fühlte es sich wie eine gewisse Störung in dem Szenarium an, als die Negros sich von einem Tag auf den anderen als freie Bürger mit gleicher Berechtigung neben ihnen zeigten.

Die Vielfalt der Lebensbeziehungen zwischen den Bewohnern Brasiliens stellte von Anfang an eine Besorgnis für die Kolonisierung dar, zunächst für die Missionare, später für die Republikaner: wie die Kinder aus den unterschiedlichen Liebesbeziehungen fortwährend mit immer weniger heller Hautfarbe Tag für Tag geboren wurden. Beziehungen zwischen Afrikanerinnen und Europäern, Afrikanern und Indianerinnen, Indianerinnen und Europäern bildeten die ethnische Pluralität Brasiliens aus. Generation für Generation erwuchs eine komplexe Mischung unterschiedlicher Ethnien aus Afrika mit verschiedenen Ethnien brasilianischer Indianer und mit diversen Ethnien aus Europa. Es ist sehr schwierig, die ethnische Herkunft heutiger Brasilianer exakt zu definieren. Anfang des 20. Jahrhunderts fanden viele Diskussionen in den damaligen wissenschaftlichen Kreisen Brasiliens über die ethnische Zukunft des Landes statt. Dieser Aspekt wird noch heute, ca. hundert Jahre später, debattiert. Ein besonderes Beispiel dafür ist die aktuelle Auseinandersetzung der brasilianischen Regierung mit den rassistischen Anteilen im Werk des bereits genannten Schriftstellers Monteiro Lobato.

Auf die Diskussion der Brasilianer zu Beginn des 20. Jahrhunderts folgte die damalige europäische Forschung in diesem Bereich. 1822-1911 erschien in Europa die theoretische Debatte von Francis Galton unter dem Begriff „*Bem nascido*“ – Eugenik.¹¹⁶ Auf diese Weise manifestierten sich weltweit ideologische Barrieren, indem die Hautfarbe der relevante Faktor blieb.

Schon in der Antike war der Rassismus ein soziales und kulturelles Phänomen, welches in direkter Verbindung mit der Hautfarbe stand. Der Phänotyp und nichts anderes bildete den Hauptaspekt aller Rassenprobleme wie Carlos Moore unterstrich: „Der Phänotyp ist ein reales und objektives Element des Rassismus“.¹¹⁷

¹¹⁶ Vgl. Araújo, Joel Zito: 2000, op. cit., S. 26-29.

¹¹⁷ Moore: 2007, op. cit., S. 22.

Die Theorie von Francis Galton stand ab 1883 in europäischen Kreisen und mehreren Kontinenten im Zentrum vieler Diskussionen. Galton war der Auffassung, dass die Intelligenz nicht durch die soziale Umgebung veranlagt wird, sondern eine genetische Angelegenheit sei. Er schlug deswegen vor, eine „positive Eugenik“ durch ausgesuchte Eheschließungen zu definieren. Gerade diese primäre Diskussion war Thema diverser Telenovelas in Brasilien ab den 50er Jahren. Das Material wurde von Joel Zito de Araújo in seinem Dokumentarfilm *A Negação do Brasil* verarbeitet. Auch im Film *Bróder* von Jeferson De wurde die Grenzlinie zwischen den Weißen und den Negros in Brasilien deutlich hervorgehoben.

Durch einen detaillierten Blick auf die Welt der Antike und ihre sozialen Gegebenheiten in Kapitel 2 von *Racismo e sociedade*¹¹⁸ zeigt Carlos Moore, dass die Theorie der Eugenik in der Geschichte der Griechen und der Römer sehr fest verwurzelt ist. Die Verbreitung des griechischen Imperiums über den Mittelmeerraum bis Nord Afrika befestigte u. a. seine politische Macht und geografische Strategie. Dabei existierte eine klare Regel für die Art der Sklavenarbeit und das Leben. Die Sklaven befanden sich außerhalb der Stadt, außerhalb der Gesellschaft und letztlich außerhalb der menschlichen Skala. In seinem Text „*Fisionomica*“ verbindet Aristóteles die Hautfarbe eines Menschen mit positiven oder negativen Aspekten. Dabei wurden die Negros neben anderen Sklaven – gegenüber den Hellhäutigen – immer mit Entwertung und Unterqualifizierung assoziiert.¹¹⁹ Die Rassenmischung wurde als ein sozialer Fehler gesehen, etwas streng Verbotenes, und als ein degenerativer Aspekt für die Macht der Polis und für die politische Macht der Griechen interpretiert. Moore fasst zusammen: Man kann die Eugenik als ein Instrument für die Macht des griechischen Imperiums sehen.¹²⁰

In Brasilien wurden die Negros von den Kolonisatoren nicht in gleicher Augenhöhe wahrgenommen, selbst wenn sie frei oder reich waren. Trotzdem wurde durch die Literatur Anfang der 30er Jahre die Idee einer Rassendemokratie eingeführt. Gleich einem wunderbaren Märchen schreibt Gilberto Freyre als Sozialwissenschaftler ein neues Kapitel für die brasilianische Sozialgeschichte. Er galt als einer der bedeutendsten Soziologen des Landes. 1933 veröffentlichte er sein umfassendes Werk

¹¹⁸ Ibid., S. 55 ff.

¹¹⁹ Ibid., S. 56.

¹²⁰ Ibid., S. 74.

Casa Grande e Senzala¹²¹, „Herrenhaus und Sklavenhütte“. Es handelt sich um eine Theorie für die „Rassendemokratie in Brasilien“. Er versucht, die brasilianische Gesellschaft und die Welt davon zu überzeugen, dass es in Brasilien keine Rassenfeindlichkeit gibt. Sein wichtigstes Argument liegt in den grenzüberschreitenden sexuellen Beziehungen zwischen allen drei ethnischen Gruppen. Selbst wenn er erwähnt, dass die jungen Sklavinnen von ihrem Besitzer oder irgend einem Mann der Familie als Sexobjekt missbraucht wurden, ohne sich dagegen wehren zu dürfen, bleiben seine Theorie und sein Glauben an Rassendemokratie bis heute beharrlich gleich.

Zwischen den aktuellen Forschungen über das Phänomen der „Aufhellung der Negros“ in Brasilien hebt sich Kabengele Munanga in 1997 heraus. Er stellte fest, dass zahlreiche Vorläufer der Sozialwissenschaften in Brasilien auf der Eugenik-Methode basierten. Zwischen 1870 und 1930 verfochten Forscher wie Oliveira Viana, Nina Rogrigues, Silvio Romero, Joao Batista Lacerda und Euclides da Cunha den Standpunkt der Eugenik als Instrument für die Herstellung der „Nationalen Identität“ in Brasilien. Das Anliegen dieser brasilianischen Wissenschaftler war die Aufhellung der Gesellschaft¹²². Sowohl bei *A Negação do Brasil* als auch bei *Filhas do Vento* berührt Joel Zito Araújo die Problematik. Es scheint nur, als ob die o. g. Wissenschaftler mit ihrer Absicht ihr Ziel erreichen. Gilberto Freyre musste sich in seiner Zeit noch gegen seine Zeitgenossen stellen, als er seine Theorie der „Rassendemokratie“ begründete. Doch nun hat die Kombination des einen Ziels mit dem anderen für die Zukunft der brasilianischen Gesellschaft viele Probleme gebracht.

In der Einführung des Buches „*O Negro brasileiro e o Cinema*“ von Joao Carlos Rodrigues zeigt er das hier erwähnte Gemälde „*Redencao de Cam*“, 1895. Er versucht, Gemälde wie dieses als perfekte Beispiele für die ideologische, politische Intention zur Aufhellung der brasilianische Negros des 19. Jahrhunderts hinzustellen. Es handelt sich um eine allegorische Szene nach der Theorie von Francis Galton.

Die hellhäutige Bevölkerung wurde auf folgende Weise gezielt ausgesucht: Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war der Kaffee zur neuen wirtschaftlichen Entdeckung Brasiliens geworden. Ab dem zweiten und dritten Viertel des 19. Jahrhunderts er-

¹²¹ Freyre: 1990, op.cit.

¹²² Munanga, Kabengele: Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil. Identidade Nacional versus Identidade Negra. São Paulo, 1997. S. 8. In: Araújo: 2000, S. 25, 26.

lebte das Land den Anbau des Kaffees als einen vielversprechenden Weg zum Reichtum. Die Kaffeeproduktion mit dem entsprechenden Bedarf an Sklavenarbeitern kollidierte mit dem Importverbot für Sklaven. Aus diesem Grund begann eine vermehrte Lohnarbeit und die Einwanderung von Europäern als Arbeiter.¹²³ Die Einwanderung wurde offiziell von den Republikanern organisiert und ging mit besonderen Vorteilen für Menschen aus dem europäischen Raum einher, unter der Voraussetzung, dass es Weißhäutige waren. Diese Menschen wurden durch ein Landstück belohnt unter der Bedingung, dass sie keinen Negro heirateten und keine Negrokinder auf die Welt brachten.

In jener Zeit haben die Autoritäten in der medizinischen Landschaft Brasiliens sich mit einer besonderen Zielsetzung in diese Diskussion hineinbegeben. Der Mediziner und Wissenschaftler Joao Batista Lacerda (1846–1915), in Rio de Janeiro geboren, erntete große Anerkennung im europäischen Raum, vor allem in Frankreich. Beim *Global Congress of Races* in Paris trug er 1911 vor:

„Die gemischte brasilianische Bevölkerung muss innerhalb eines Jahrhunderts ein ganz anderes Aussehen bekommen, als die von heute. Die europäische Migration vergrößert jeden Tag das weiße Element in dieser Bevölkerung, sodass nach bestimmter Zeit die Elemente des Negros, die eventuell noch übrig bleiben könnten, erstickt werden.“¹²⁴

Mit diesem Anspruch nicht allein stehend, bekam Lacerda die Unterstützung von einigen, bereits o. g. Wissenschaftlern – Silvio Romero, Oliveira Viana sowie Euclides da Cunha u. a. Diese Gruppe repräsentierte in jener Zeit eine wichtige intellektuelle Elite des Landes.

Das Ergebnis war ein großangelegtes Täuschungsmanöver über die Farbigkeit der Brasilianer. Die Strategie der Aufhellung wurde in vielen Bundesländern eine Realität. Wo die Europäer sich konzentriert haben, wie im extremen Süden Brasiliens, gibt es kaum Negros. Gleichzeitig unterstützt die Theorie von Gilberto Freyre zur Rassendemokratie den Rassismus indirekt. Man braucht ja nicht zu kämpfen gegen

¹²³ Bernecker, L. Walther, op. cit., S. 189 f.

¹²⁴ Lacerda, João Batista: Sur les métis au Brésil. Congrès Universel des Races, Paris, 1911. S. 19.

“A população mista do Brasil deverá ter pois, no intervalo de um século, um aspecto bem diferente do atual. As correntes de imigração européia, aumentando a cada dia mais o elemento branco desta população, acabarão, depois de certo tempo, por sufocar os elementos nos quais poderia persistir ainda alguns traços do negro.”

etwas, das angeblich nicht existiert. Ein heute noch ganz aktuell bekannter Name aus jener Gruppe war der bereits erwähnte Kinderbuchautor Monteiro Lobato. In 1935 schreibt er einen Brief an einen Bekannten aus dem Bundesstaat Bahia,¹²⁵ nachdem er die Hauptstadt Salvador da Bahia besucht hatte.

„Ihr Bahia, Dr. Neiva, hat mich positiv bezaubert. Aber was für ein hässliches menschliches Material krabbelt zwischen diesen alten Steinen! Die große Masse der Bevölkerung ist ein Überrest biologischer Verunreinigungen. Die Elite dagegen, welche aus diesem Mist wie eine Blume wächst, verfügt über alle Finesse der gut gereiften Rassen.“¹²⁶

Angriffe solcher Art waren und sind in vielen Situationen noch immer üblich. Ein Briefwechsel zwischen hochintellektuellen Kreisen spricht für sich. Die Negros werden rücksichtslos als Überrest und Mist bezeichnet, ohne Möglichkeit zur Verteidigung. Trotzdem und durch viele Kämpfe hindurch erlangten die Negros im Verlauf der letzten 50 Jahre einiges an Selbstbewusstsein. Es treten aber heute noch Reaktionen innerhalb der Bevölkerung afrikanischer Herkunft auf, indem Menschen sich weigern, sich als Negro zu definieren. Dazu kommt die ganze Diskussion der euro-brasilianischen Medien. Tagtäglich, selbst noch in 2013, kämpfen die Negros in Brasilien um Gleichberechtigung im Medienbereich. Das ist auch ein wichtiger Aspekt der hier bearbeiteten Filme.

Die Auseinandersetzung mit der Bewertung der afrikanischen Kultur in der Gesellschaft Brasiliens scheint für das Land die große Herausforderung dieses Jahrhunderts zu sein. Die Negros erreichen zumindest graduell eine Beteiligung an den Machtmechanismen der Kommunikation sowie an bestimmten Sektoren des Parlaments in Brasilien. Mehr und mehr erhalten die Negros dieser Nation auch die rechtlichen Grundlagen zur Förderung der Gerechtigkeit. Es handelt sich nicht um eine Auseinandersetzung wegen dem einen oder anderen verfehlten Begriff wie die o. g.

¹²⁵ Vgl. Santana Pinho, Patricia: Descentrando os Estados Unidos nos estudos sobre negritude no Brasil. Revista Brasileira de Ciências Sociais vol. 20 no. 59 São Paulo 2005.

[Http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092005000300003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092005000300003)

¹²⁶ Vgl. Nigri, André: MONTEIRO LOBATO E O RACISMO. In: BRAVO! Edição 165, Mai 2011.

[Http://bravonline.abril.com.br/materia/monteiro-lobato-e-o-racismo#image=165-capa-racismo-1-g](http://bravonline.abril.com.br/materia/monteiro-lobato-e-o-racismo#image=165-capa-racismo-1-g)

„Sua Bahia, dr. Neiva, positivamente enfeitiçou-me. Mas que feio material humano formiga entre tanta pedra velha! A massa popular é positivamente um resíduo, um detrito biológico. Já a elite que brota como flor desse esterco tem todas as finuras cortesãs das raças bem amadurecidas“.

in dem Brief von Monteiro Lobato. Viel mehr geht es um die Geschichte der kolonialen Ausbeutung und ca. vier Jahrhunderte Sklaverei. Das heißt, die Unterdrückung sowie die Ungleichbehandlung der Negros, die hier diskutiert werden, sind die Anzeichen für viel komplexere Mechanismen.

In Brasilien gibt es Bundesländer wie Bahia, wo die größte Anzahl aller Negros lebt, abgesehen von Afrika. Viele amerikanische oder afrikanische Wissenschaftler reagieren äußerst überrascht, wenn sie dort für einige Stunden brasilianisches Fernsehen sehen. Das Gesicht unserer Medien ist bis in die heutigen Tage hinein mit heller Haut und hellen Augen ausgestattet. In kaum einem anderen Land, wo eine so große Anzahl Negros leben, sind so wenig Negros in den Medien vertreten.

Die Diskussion über eine Rassendemokratie in Brasilien sollte erneuert werden. Einige Aspekte bezüglich der Existenzgrundlage der Negros hier im Land müssen vollkommen umgewandelt werden. Nur dann könnte diese Bevölkerung sich mit der Theorie einer Rassendemokratie wirklich identifizieren. Es ist notwendig, in nationalen wie in internationalen Kreisen weitere Diskussion darüber zu eröffnen. Wenn man die brasilianische Gesellschaft kritisch betrachtet, wird sofort klar, dass in diesem Land Rassendemokratie angesichts der Alltagsrealität heute noch eine märchenhafte Illusion ist.

3.3.1 Die Übertragung der Hautaufhellung auf das Alltagsleben

Der Sozialwissenschaftler Clovis Moura untersuchte in der 80er Jahren die Strategie der Hautaufhellung in der brasilianischen Gesellschaft. Dabei entdeckte er ca. 136 Begriffe, welche in Hinsicht auf die Hautfarbe Konfliktphänomene charakterisieren können. Die Begriffe werden von Negros, von Mestizen und von Weißhäutigen verwendet, wenn sie die ethnischen Charakteristika schildern und sind häufig kaum zu übersetzen, da es in anderen Ländern keine genau entsprechend nuancierten Begriffe gibt. Es sind häufig Diminutive, die herzlich gemeint sind. Einige Beispiele sind: „moreno claro“, – hellbraun, „bronzuada“ – bronzefarbene Bräunung, „moreninho(a)“ – Bräunchen, „moreno escuro“ – dunkelbraun, „amorenada“ – Braunwerdende, bräunend, (schwer zu übersetzen) „escurinha(o)“ – Dunkelchen, – „roxa“, dunkelviolett, u. a.

Nach Mouras Interpretation möchte sich der brasilianische Negro nicht mit seiner ethnischen Realität konfrontieren.¹²⁷ Die Substitution des Ausdrucks „Negro“ durch die komplexe Auswahl aus über hundert solcher Ausweich-Benennungen ist ein Beweis für den eigenen ethnischen Konflikt.

3.3.2 Die Übertragung der Hautaufhellung auf die brasilianischen Medien

Tatsächlich gehörte die Hautaufhellung zu einem Medienphänomen. Es handelt sich um das Ergebnis einer mühsamen und langen ideologischen Propaganda, welche die ethnischen Gruppen in Brasilien auseinander drückt. Diese Diskriminierung ist noch sehr aktuell, wie es auch aus den hier bearbeiteten Filmen hervorgeht und oft diskutiert wird. Auch die Theorie des *multiplikativen Gedächtnisses*, die in dieser Arbeit erläutert wird, findet in der ideologischen Propaganda ihr substanzielles Element. Das hier vorgestellte *multiplikative Gedächtnis* ist ein Fakt und kann täglich in jeder Ecke des Landes für die Rassenfeindlichkeit fruchtbar werden. Diese Ergiebigkeit liegt direkt in jeder Form der Kommunikation. Die Flexibilität dieser menschlichen Fähigkeit ist aber nur ein Teil dieses Phänomens, welcher hier später noch bearbeitet wird. Die Substitution des Ausdrucks Negro durch andere, subjektive Begriffe – „amorenada“, „escurinha“, „roxa“ – gründet sich auf die Kommunikationsformen, berührt aber auch interdisziplinäre Bereiche. Abgesehen von dem geschichtlichen Aspekt können sowohl mithilfe der Sprachwissenschaft als auch der Psychologie Erklärungen dafür gesucht werden. Allerdings ist das im Rahmen dieser Arbeit nicht gegeben, sollte aber zumindest erwähnt werden. Das Verhaltensmuster dieses Gebrauchs von ausweichenden Benennungen ist stark verbreitet und hat eine große Wirkung. Denn es überzeugt den Negro in steigendem Ausmaß davon, sich selbst und selbstverständlich auch seine eigene ethnische Gruppe nicht zu akzeptieren.

Das Phänomen betrifft aber nicht nur die brasilianische Kultur. Carlos Moore schildert, dass der „Widerwillen“ der Nicht-Negros gegen die Negros, dieses Phänomen diverser Kulturen und Zivilisationen, schon in der Antike existierte:

„(...) die Angst vor der Hautfarbe speziell der Negros und die Feindlichkeit dagegen ist ein universales und offensichtliches Phänomen, welches sich in dem Mythos und der Kultur von fast allen Nicht-Negro-Zivilisationen befindet.

¹²⁷ Moura, Clovis: Sociologia do Negro no Brasil. São Paulo, 1988.

(...) es besteht keine andere vernünftige Erklärung für den Widerwillen und die Angst, welche die Farbe Schwarz vermittelt: 'Trauer', 'Schrecken', 'boshaft', 'gefährlich', 'Sünde', 'schmutzig', 'doof', 'primitiv', 'verteufelt', 'ungebildet', 'Kannibale', 'schlecht'“.

„(...) wenn in Wirklichkeit Furcht und Widerwillen in Bezug auf die Menschen mit dunkler Haut in Europa, im Mittleren Osten und südlichen Asien bestehen, so wie die Analyse der alten Mythen es bestätigt, dann sei es wegen der Anwesenheit dieser Menschen in allen diesen Regionen.“¹²⁸

Das gleiche geschieht auf dem neuen Kontinent, unter anderem in Brasilien. Hier bestätigt sich ein extrem hoher sozialer und politischer Bedarf nach einer Auseinandersetzung mit dem Thema Rassismus, einem immer präsenten Thema in dieser Gesellschaft seit der ersten Phase der Sklaverei. Gravierend ist, dass die Afrikaner nicht freiwillig von Afrika nach Brasilien fuhren. In die Sklaverei gezwungen, durchlitten die Afrikaner ähnliche Situationen der Entrechtung wie viele andere Menschen in anderen Regionen der Welt und in anderen Momenten der Menschheitsgeschichte. Für die Afrikaner zieht sich dabei der Aspekt der Hautfarbe durch die Zeiten hindurch, ob in der Welt der Antike oder ob in der kolonialen Weltgeschichte – von Generation zu Generation als ein unendliches Thema.

Joel Zito Araújo zielt mit seiner wissenschaftlichen Arbeit *„A Negação do Brasil“*, die den gleichen Titel wie sein Film trägt, daraufhin, das Thema im brasilianischen Kontext zu erörtern.

„Die Telenovelas [in Brasilien] erlauben keine Aussicht auf eine Spiegelung der echten Rassenmischungen des Landes. Sie vereinen sich mit der konservativen Tendenz, (...) die eine Identifikation mit dem weißen Teil der Gesellschaft sucht. Sie stellen ein Produkt dar, das heißt, sie sind das Ergebnis der Hautaufhellungs-Ideologie. Dadurch praktiziert das Fernsehen eine ernste Verneinung der Rassenverschiedenheit im Land.“¹²⁹

¹²⁸ Moore: 2007, S. 49 u. 50.

„(...) a hostilidade e o medo da cor especificamente negra é um fenômeno francamente universal que se encontra nos mitos e nas culturas de praticamente todos os povos não-negros. (...) não vemos outra explicação válida para a ubiquidade da repulsa e do medo que causa a cor negra: luto, tenebroso, maléfico, perigoso, diabólico, pecado, sujo, bestial, primitivo, inculto, canibal, má sorte“.

„(...) se, efetivamente há temor e repulsa em relação aos povos de pele negra, na Europa, no Oriente Médio e na Ásia Meridional, como o confirmam as análises dos velhos mitos, então, isso se deve à presença antiga destes povos em todas estas regiões.“

¹²⁹ Araújo: 2000. S. 306.

„A telenovela ao não dar visibilidade à verdadeira composição racial do país, compactua

Dieses Phänomen verbreitet sich durch das Fernsehen über diverse Sektoren der Medien, insbesondere bei der mündlichen Überlieferung. Die Komplexität dieses Phänomens beruht auf mehreren Umständen. Auf einer Seite steht das Fernsehen als ein Massemedium. Es erreicht große Teile der Bevölkerung, vor allem die armen Familien, für die es kaum andere Unterhaltung zur Ablenkung gibt. Das Modell der ideologischen Propaganda, welche das Fernsehen täglich sendet, gilt für sie als Hauptlieferant von Information und Kultur. Es sind Gesichtspunkte, welche das Selbstwertgefühl von Negrokindern, jugendlichen und erwachsenen Negros in Brasilien betreffen. Vieles an diesen Missständen ändert sich allmählich, wie hier schon gezeigt wurde. Zahlreiche soziale und politische Projekte kooperieren nebeneinander und untereinander mit den gleichen Zielen. Es handelt sich um Vereine, ONGs – nichtstaatliche Organisationen und einige seriöse Regierungsprojekte. In jedem Bundesland kommt in diesem Rahmen vielfältige demokratische Diskussion auf zum Thema der Rassendiskriminierung. Aber das ist eine neue Situation. Und die vergangenen Daten, die als kollektives Gedächtnis wirken und auch in den Regalen von Archiven lagern, bilden eine Geschichte, die noch einige Jahrhunderte lang eine besondere Behandlung braucht.

Ein bemerkenswertes Beispiel hierzu bietet die Cordel-Literatur.¹³⁰ Für lange Zeit stellte die „Literatura de Cordel“ die traditionelle Literatur in Sertao dar¹³¹. Im diesem Gebiet war die Cordel-Literatur neben dem Radio das wichtigste Medium für die große Masse der Bevölkerung. Nach der Abschaffung der Sklaverei enthielt die Cordel-Literatur oft rassenfeindliche Inhalte. Diese Literatur spielte eine große Rolle hinsichtlich des Negativ-Image der Negros in der brasilianischen Gesellschaft für über hundert Jahre. Bis heute sind die Archive der alten Cordel-Literatur ein schwieriges Thema für die afrobrasilianische Ethnie, obwohl sie zu den wichtigsten kultu-

conservadoramente com a tendencia (...) produtos do ideal do branqueamento, que buscam uma identificacao com a parcela branca da sociedade – e pratica uma verdadeira Negação da diversidade racial do Brasil.“

¹³⁰ Vgl. Cordel-Literatur. Literatura de Cordel; Brasil Web:

<http://www.brasil-web.de/forum/wiki/47-filme-und-b%fccher/1212-literatura-de-cordel.html>
„Literatura de Cordel“ bezeichnet die kleinen Gedicht-Hefte im Format ca. 12X10 cm. Sie wurden auf den Märkten des Hinterlands im brasilianischen Nordosten verkauft. Die Hefte wurden an eine Schnur, „Cordel“ gehängt, um besser präsentiert zu werden. Daher stammt der Name.

¹³¹ Sertao, ein fast wüstenartiges Gebiet im Hinterland mit extremen Sozialstrukturen für große Teile der Bevölkerung, siehe auch: Alves, Gizelda: Die Gesellschaft des Sertão im Spiegel des brasilianischen Cinema Novo. Magisterarbeit im Fach Soziologie. Marburg, 2001, S. 7-28.

Sowie: Cunha, Euclides: Os Sertões. Rio de Janeiro, 1969.

rellen Gedächtnissen des Nordostens zählen. Unter der Landbevölkerung verbreitete die Cordel-Literatur Information über die populäre Kultur, die regionale Politik sowie soziale und kriminelle Ereignisse. Durch Schimpfwörter, Beleidigungen und Vorurteile wurde der Negro in den Versen der dort veröffentlichten Gedichte mit Tieren, Katastrophen und oft mit dem Teufel gleichgesetzt.

„Der Negro war abscheulich
Dicke Lippe, uns zu schwarz
Trägt einen Lederhut
Gekippt vorn und hinten
Vom Aussehen scheint er der
Sohn des Teufels zu sein.“¹³²

Das ist ein kleines Beispiel in dem weiten Universum der Cordel-Literatur. Die Negros, sowohl die Männer als auch die Frauen und Kinder, wurden dadurch über lange Zeiträume und mit wenigen Ausnahmen als negative Wesen stigmatisiert. Das trägt dazu bei, dass dann auch der Negro selbst seine eigene ethnische Charakteristik stigmatisiert.

Clovis Moura erklärt in *O Preconceito da cor in der Literatura de Cordel*¹³³, „Das Hautfarben-Vorurteil in der Cordel-Literatur“, dass dieses Vorurteil der Oberschicht von den Cordel-Autoren übernommen wurde. Tatsache ist, dass viele der Autoren selbst Negros sind. Sie haben bis vor wenigen Jahren an keiner kritischen Diskussion über die Stellung der Negros in der Gesellschaft teilgenommen.¹³⁴ Nach Ansicht des Regisseurs und Autors Joel Zito Araújo lebt die brasilianische Gesellschaft unter einem Mythos. Durch diesen Mythos soll die Präsenz der Negros in dieser Gesellschaft ignoriert und ihr Erbe so weit wie möglich ausgelöscht werden.

„Jede Gesellschaft hat ihre Mythen und Tabus. In Brasilien ist es eine wichtige Ideologie, dass die Eurobrasilianer besser, intelligenter und schöner sind. Dazu

¹³² Santos, Apolônio Alves dos: Cordel „Encontro do cangaceiro Vilela com o negrão do Paraná“, ohne Jahr.

„Beijudo e preto demais
Usava um chapéu de couro
Quebrando adiante e atrás
Seu aspecto parecia
Ser filho de satanás.“

¹³³ Moura, Clovis: O preconceito de cor na literatura de cordel. São Paulo, 1976.

¹³⁴ Ibid. S. 79.

zählt der Mythos, eine Rassendemokratie zu haben. Beide Gesichtspunkte wurden durch die Geschichte errichtet, um „den sklavischen schwarzen Fleck“, das heißt das afrikanische Erbe des Landes zu löschen. Dieser Gedanke ist verantwortlich für die Schwierigkeit, die viele Negros in Brasilien haben, ihr eigenes Selbstbewusstsein zu entwickeln.“¹³⁵

Der Ursprung dieser Idee liegt in und nach der kolonialen Zeit des Landes. Die hier angeführten Filme berühren das Thema, aber nicht als ein vergangenes, sondern als etwas sehr Gegenwärtiges. Das Ziel, ein weißes Land zu haben, beschäftigte viele Institutionen, welche das Thema bürokratisch bearbeitet haben. Ein konkretes Beispiel dafür war das o. g. Migrationsprogramm ab 1890, welches nur europäische Arbeiter berücksichtigte. Unter der Parole „Das Land Brasilien beschützen und entwickeln, in Kooperation mit den europäischen Vorfahren“¹³⁶ engagierte sich die Regierung, um die afrikanische Ethnie aus Brasilien zu löschen. Das hat nicht funktioniert.

Trotz aller Fortschritte in den letzten zwanzig Jahren durch die *Movimento Negro Unificado* und die *Movimento Quilombolas* sowie etlicher Regierungspolitik ist fortwährend die Bevorzugung der Weißhäutigen zu beobachten, insbesondere in den Medien.

Im Rahmen der TV-Ausstrahlungen sind es die Werbung und bestimmte Sendungen, die die Diskriminierung verstärken. Eine sehr komplexe Geschichte unter der Prämisse „nur weiß ist schön“ stellt die Welt des Kinderfernsehens in Brasilien dar. Seit Ende der 70 Jahre wurde dieser Markt in Brasilien von blonden Frauen übernommen. Es sind Frauen, die nach dem Barbie-Schönheitsideal ausgesucht werden. Das heißt, weiße nackte Beine bis fast zum Hals, blonde Haare bis fast an die Füße. Es geht dabei niemals um pädagogische oder sinnvolle Konzepte, sondern nur um den lukrativen Markt für (Kinder-)Produkte. Da das Thema bei keinem der hier behandelten Filme auftaucht, wird es im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter be-

¹³⁵ Araújo, Joel Zito Almeida de: A Negação do Brasil – O Negro na Telenovela Brasileira. São Paulo, 2000. S. 25.

„Toda sociedade tem os seus mitos e tabus. No Brasil, a ideologia do branqueamento e o mito da democracia racial foram desejos e metas sociais construídos historicamente para apagar a herança africana, a „mancha negra da escravidão“, sendo responsáveis pela dificuldade de grande parcela dos afro-brasileiros em cultivar a sua auto estima.“

¹³⁶ Vgl. Brito, Jadir: A emergência de Outras Formas de Direito, *Jornal Írobin*, Brasília, ano II, N. 3, 1997; Silva, Antonio Carlos Arruda da: Questões legais e racismo na história do Brasil. In: Munanga, Kambengele (Org) *Estratégias e Políticas de Combate à discriminação racial*. São Paulo, 1996. In: Souza, 2000. S. 27 f.

handelt, aber zumindest, aufgrund seiner gesellschaftlichen Bedeutung im Kontext des Themas, hier kurz erwähnt.

Zur Zeit erreicht die ethnische Diskussion in Brasilien durch die Verbreitung und Modernisierung der Medien beinahe die gesamte Bevölkerung. In Fernsehkonzernen und Sendungen, Radiosendungen, Werbeagenturen, über Internet und im Kino diskutiert man über Rassenfeindlichkeiten. Es installiert sich ein medialer und institutioneller Kampf, in dem die Negro-Bevölkerung durch gesetzliche Grundlagen die Unterstützung der Regierung erhält.

Dennoch wird noch keine Einigkeit erzielt. Auf der einen Seite stehen die Befürworter, um mit politischen Diskussionen die Situation der Negros in der Gesellschaft zu klären. Auf der anderen Seite hält immer noch eine konservative Elite an der Auffassung fest, dass dieses Problem in Brasilien nicht existiert. Ein wichtiger Teil der Medienindustrie des Landes liegt aber in der Hand dieser konservativen Gruppe. Das thematisieren die Filme *Filhas do Vento* und *A Negação do Brasil*, die im Zentrum dieser Untersuchung stehen.

Seit 2010 beweist die Bundesvolkszählung, dass die Negros die Mehrheit in der brasilianischen Bevölkerung darstellen. Die psychologische Macht der Gedächtnisübertragung ist hier jedoch nicht zu übersehen. Ein Negro weiß selbst, dass er ein Negro ist. Es weigern sich aber sehr viele, zu ihrer eigenen Identität zu stehen. In vielen Fällen bleiben sie lieber unsichtbar. Selbst bei der Volkszählung von 2010 konnten viele Negros noch nicht antworten: Ja ich bin Negro. Sie wählten stattdessen einen von den o. g. ausweichenden Begriffen.

3.3.3 Das „Märchen“ der Rassendemokratie in Brasilien und seine Folgen

Die Kompliziertheit dieses verfahrenen Themas in Brasilien führt oft zu heißen Diskussionen. Die tatsächlichen Zahlen der ethnischen Verteilung der Bevölkerung sind unsicher. Die Ergebnisse der offiziellen Bundesvolkszählung unterscheiden sich erheblich von denen anderer, ebenfalls seriöser Volkszählungsagenturen, je nachdem, welche Methode bei der Umfrage angewandt wurde. Ein Beispiel dafür bietet eine Analyse von Joel Zito Araújo: In 1872 war die brasilianische Bevölkerung auf 38,1% Weiße, 38,3% Mestizen und 19,7% Negros verteilt. So gab es also insgesamt 58% Afrobrasilianer im damaligen Brasilien. Macht man einen großen Sprung in der Zeit,

ist zu beobachten, dass in 1990 das „*Pesquisa Nacional por Amostra de Domicilio*“, das Amt für Bundesumfragen für die Domizil-Anzahl, 55,3% Weiße; 39,3 Mestizen und 4,9 Negros ermittelte. Das würde eine Reduktion der Negros um 44,2% in der gesamten Landesbevölkerung bedeuten.¹³⁷ Dieses merkwürdige Ergebnis der offiziellen Volkszählung von 1990 bietet Material für Diskussion und erweckt das Interesse nichtstaatlicher Organisationen des Landes.

Fünf Jahre später wurde im Jahr 1995 eine weitere Volkszählung von „*Datafolha*“, einem anerkannten Institut für Befragungen, durchgeführt. Damals sind 5081 Menschen über 16 Jahre in 121 Städten des Landes gefragt worden. Das Ergebnis dieser Befragung von 1995 wurde unter dem Titel *Racismo cordial*, „herzlicher Rassismus“, veröffentlicht und hat eine polemische Diskussion in Brasilien eröffnet. Es zeigt einen großen Unterschied gegenüber der o. g. Umfrage von 1990. Bei der Untersuchung wurde festgestellt, dass zwischen 87% und 91% der befragten Eurobrasilianer Antworten gaben, die auf Rassenfeindlichkeit schließen ließen. Nur 10% davon aber bestätigten für sich selbst, dass sie sich rassenfeindlich verhielten.¹³⁸ Hierin ist der subtile Erfolg der Ideologie der Rassendemokratie zu sehen.

13 Jahre später wiederholte das „*Datafolha*“ die Untersuchung über die Rassenfeindlichkeit. Befragt wurden 2.982 Bewohner aus 213 Städten. Nur 3% der Befragten bestätigten, rassenfeindlich zu sein, aber noch 91% antworteten, dass die Weißen in Brasilien rassenfeindlich seien. Im Laufe der 13 Jahre war in Hinsicht auf die Bekämpfung des Rassismus und für die Neubewertung der afrobrasilianischen Bevölkerung und ihrer Kultur vieles unternommen worden. Das Ergebnis ist deutlich. Während sich 1995 noch 50% der Befragten als Weiße ausgewiesen haben, sind es 13 Jahre später nur noch 37%.¹³⁹

In der letzten Bundesvolkszählung von 2010 hat sich zum ersten Mal in der Geschichte Brasiliens eine Mehrheit der Bevölkerung des Landes als Negros bezeichnet. Die brasilianische Bevölkerung besteht demnach zu 51% aus Negros. Insofern bleibt Brasilien ein Land mit „Rassenpluralität“, aber vor allem ein Land mit Negros. Wenn man bedenkt, dass zwischen 1890 und 1920 auch ca. 4,4 Millionen Europäer

¹³⁷ Araújo: 2000. S. 28.

¹³⁸ Vgl. Data Folha Revela o Brasileiro: Pesquisa inédita faz mapeamento de cor no Brasil. Zeitung Folha de São Paulo, Caderno Especial- 2, 23.11.2008.

¹³⁹ Vgl. Racismo confrontado. Zeitung Folha de São Paulo, Caderno Especial, 25.06.1995.

und Asiaten als Arbeiter nach Brasilien ausgewandert sind¹⁴⁰, erscheint der Prozentsatz der Negros sehr hoch. Dieses Ergebnis stellt auch die damalige Theorie der „Aufhellung der Negros“ durch die europäische Einwanderung nach Brasilien in Frage.

Die Rassenpluralität wurde von Joel Zito Araújo in *Filhas do Vento* dargestellt. In der 19. Sequenz (bei 00:30:48) wird ein Casting für die Teilnahme an einem Film inszeniert. Für einige Sekunden werden Schnitte mehrerer brasilianischer Phänotypen gezeigt. Auch bei dem Film *Bróder* taucht die Diskussion über der Rassenunterschiedlichkeit neben der über die Diskriminierung der Negros auf. In der 60. Sequenz (bei 01:09:12) ruft eine Negra die Polizei, um eine Anzeige zu machen. Macu als Eurobrasilianer wurde als Opfer gesehen, die zwei Negros bei ihm als Täter. Die Polizei und auch Negros selbst haben die Situation auf diese Weise interpretiert.

Als eine Bevölkerung mit einem Anteil von 51% Negros kämpfen einige Millionen Brasilianer um eine Reparation, für bessere allgemeine Lebensqualität. Gleichbehandlung und Gleichberechtigung in allen Bereichen der Gesellschaft sind ein dringender Bedarf dieser Bevölkerung. Bekannt ist, dass der Negro die Sklaverei niemals akzeptiert hat.

3.4 TEN – Teatro Experimental do Negro

In Hinsicht auf die afrikanische Kultur in Brasilien schreibt das Theater ein wichtiges Kapitel mit der Phase des TEN – das Teatro Experimental do Negro, welches hier unbedingt in die geschichtliche Definition hineingehört.

Durch die Gründung des *TEN – Teatro Experimental do Negro*¹⁴¹ in 1944 war die erste Option für die Negros gegeben, eine professionelle Schauspielkarriere anzudenken. Einige SchauspielerInnen, die am *TEN* ausgebildet wurden oder mitgewirkt haben, machten Karriere am brasilianischen Theater, im Fernsehen sowie im Kino und auch bei dem neuen Cinema Negro.

¹⁴⁰ Araújo, 2000, S. 28.

¹⁴¹ TEN, vgl. u. a.: <http://ipeafro.org.br/home/br/acoes/32/43/ten/> und http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=649

Als Abdias Nascimento¹⁴² das Teatro Experimental do Negro gründete, wollte er die Thematik der Negros ins Zentrum des Theaters stellen und die Negros zu aktiven Mitgestaltern der brasilianischen Theaterkultur ausbilden.

Die Theaterkultur wurde in Brasilien nach der Ankunft der portugiesischen Kaiserfamilie zu Beginn des 19. Jahrhunderts etabliert. Eine interessante Betrachtung hinsichtlich der Geschichte des brasilianischen Theaters hat Abdias Nascimento in einem Beitrag der Zeitschrift *Civilizacao Brasileira* in 1968 publiziert. Er hatte herausgefunden, dass der Negro bereits im 18. Jahrhundert am Theater mitwirken durfte. Mehr als das, in jener Zeit konnten nur die Negros Theater machen, denn es galt als ein sehr erniedrigender Beruf. TheaterschauspielerInnen wurden als die schändlichsten und verächtlichsten Berufe überhaupt angesehen. Insofern war der Beruf für die brasilianischen Negros erlaubt und beinah nur für sie reserviert. Diese Situation änderte sich nach der Ankunft der Kaiserfamilie in Brasilien völlig und schlug ins Gegenteil um. Das staatliche Operntheater von Rio de Janeiro wurde gebaut und die Theaterkunst erlangte hohe Anerkennung.

Von dieser Zeit an wurde der Negro nicht mehr auf der Bühne gesehen. Selbst für eine Rolle, in der die Figur eines Negros nötig war, wurde die Blackface-Methode angewandt. Falls doch einmal ein Negro Schauspieler engagiert wurde, bekam er immer eine Rolle mit den üblichen Stereotypen. Genauso verfuhr später auch Kino und Fernsehen.

Abdias Nascimento thematisiert u. a. die Abwesenheit der Negro in der Dramaturgie. „Der Negro wurde entbehrlich im brasilianischen Theater, sobald es sich als Kunst und Kultur etablierte.“ Vor dem Hintergrund dieser Realität gründete Nascimento das Projekt *TEN – Teatro Experimental do Negro*. Im Interview für den Dokumentarfilm „Abdias Nascimento“ über seine Lebensgeschichte unter der Regie von Lázaro Ramos bestätigte Nascimento: „Als ich das TEN gegründet habe, wurde ich sehr scharf kritisiert. Manche sagten mir, dass ich ein Problem für die brasilianische Gesellschaft suchen würde. (Wie kannst du ein Theater gründen mit dem Namen Theater der Negro? Du bist verrückt! Du suchst Probleme, Abdias).“

¹⁴²Ipeafro. Abdias do Nascimento:

vgl.: <http://ipeafro.org.br/home/br/personalidades> bei Personalidades Abdias

und: <http://www.verinhaotoni.com/abdiasdonascimento/texts/bio.html>

Das Projekt verfügte von Anfang an über mehr Motivation und Idealismus, als über jede Form von Struktur und Finanzierung. Trotz aller Schwierigkeiten entschied Nascimento, den Schritt zu wagen, ein Schauspiel zu organisieren. Das erste große Hindernis war, einen Text in der damaligen brasilianischen Dramaturgie zu finden, welcher den Ansprüchen und dem Anliegen der Gruppe entsprach. Die amerikanische Literatur lesend, entdeckte Nascimento den Text *O Imperador Jones* des Amerikaners Eugene O'Neill. Der Autor erlaubte die Verwendung des Textes, ohne Kosten zu erheben. Die Probezeit mit dem Unterricht und nach der Interpretation des Professors Ironildes Rodrigues dauerte sechs Monate. Durch einigen politischen Einfluss von Abdias Nascimento geschah das große Wunder. Für die erste Premiere des TEN bekam die Gruppe das staatliche Operntheater von Rio de Janeiro.¹⁴³

Circa ein Jahr nach Beginn des Projekts erreichte Nascimento sein Ziel. Am 8. Mai 1945 fand die Premiere des TEN im staatlichen Operntheater von Rio de Janeiro statt. Auf der Bühne wurde unter der Regie von Abdias Nascimento *O Imperador Jones* von Eugene Ó Neil gespielt. Das bedeutete einen Meilenstein in der Kunst und Kulturgeschichte Brasilien und ebenfalls in der Geschichte des Operntheaters von Rio de Janeiro seit seiner Eröffnung in 1909. Ein Theaterstück, in dem die Negros von der Regie bis zu der Hauptrolle alles selbst gestalten durften. Das Ergebnis war sehr gut und wurde positiv aufgenommen, mit einem besonderen Lob an den Hauptdarsteller Aguinaldo Camargo.

Bei diesem Anlass war Ruth de Souza die erste Negra Schauspielerin, die diese Bühne betreten hat. Viele weitere Negra SchauspielerInnen haben ihre Karriere am TEN angefangen. Sowohl das Publikum als auch die Kritik waren überrascht von der Inszenierung, Interpretation und Regie des TEN. Dadurch erregte – und erregt noch heute – das Projekt national und international die Aufmerksamkeit vieler Intellektueller, Journalisten, Soziologen und Schriftsteller u. a.

In seiner zweiten Spielzeit präsentierte das TEN ein Stück von O'Neill – „*Todos os Filhos de Deus tem Asas*“. Die Premiere fand 1946 im Fênix Theater, Rio de Janeiro, statt. Unter der Regie von Aguinaldo Camargo betrat Ruth de Souza wiederum die Bühne. Sie hat seitdem nicht mehr aufgehört. Keine andere Negra Schauspielerin wurde so erfolgreich wie sie. Eine Negra ist die Grand Dame des brasilianischen

¹⁴³ Das Operntheater von Rio de Janeiro gilt als eines der schönsten und wichtigsten Opernhäuser in Brasilien. Es wurde eröffnet am 14. Juli 1909 mit Kapazität für 1.739 Zuschauer. Vgl. dazu: <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/historia.html>

Theaters, Fernsehens und Kinos; damit stellt Souza bis heute ein Vorbild dar. So ehrt auch Joel Zito de Araújo Ruth de Souza mit einer Hommage in seinem hier vorgestellten Film *Filhas do Vento*.

Nach bestimmten den Theaterbereich betreffenden Aspekten gab das TEN die Anregung für eine spezifische Textproduktion. Der Anspruch des Projekts – die Diskussion um die Geschichte der Negros – sollte dabei berücksichtigt werden. Diese Produktion benötigte etwas Zeit. Vor allem nach der ersten erfolgreichen Erfahrung der Gruppe hing die Messlatte sehr hoch. Ab dem dritten Jahr brachte das TEN eine Reihe originaler Stücke auf die Bühne. Erst ab dieser Zeit etablierte sich die afrobrasilianische Dramaturgie einigermaßen. Stücke wie „*O Filho Pródigo*“ von Lúcio Cardoso und „*Aruanda*“ von Joaquim Ribeiro sind dabei erwähnenswert.

Über eine Theatergruppe hinaus stellte das Projekt TEN ein soziopolitisches Projekt dar. Es bekam die Unterstützung der UNE-União Nacional dos Estudantes. (Bundes-Verein der Studenten), dadurch konnten die Mitwirkenden die Räume der Universität nutzen. Neben der Theaterausbildung verfolgte man Ziele politischer Bewusstseinsbildung und sogar der Alphabetisierung. Abdias Nascimento erzählte:

„Ursprünglich bot die Universität durch die Studentenbewegung einen Raum für die Treffen des Projektes TEN. Abgesehen vom Kurs für Interpretation haben wir auch Alphabetisierungs-Kurse angeboten, weil die meisten Negros nicht lesen konnten. Zu den Alphabetisierungs-Kursen waren Gruppen von 200 Personen in einem Raum. Es waren so viele Leute, dass die Universität das Räumlichkeits-Angebot abgesagt hat. Die Universität sah plötzlich anders aus, war nicht mehr für die Studenten, sondern für uns Negro Analphabeten. Dann, nach einigen Diskussionen mit der Direktion, wurde uns verboten, den Raum der Universität zu benutzen.“¹⁴⁴

Das Projekt haben Teilnehmer aus verschiedenen Branchen wahrgenommen. Es waren Fabrikarbeiter, Dienstmädchen, einfache Beamte, Favela-Bewohner ohne Ausbildung, Tänzerinnen aus dem Nachtlokal. Es ist wichtig, sich daran zu erinnern, dass die Gründung dieses Projekts 1944, nur 56 Jahre nach der Abschaffung der Sklaverei, stattfand. Das heißt, die Situation der Negros in Brasilien war damals noch sehr prekär. Für die Negros gab es in jener Zeit kaum Teilhabe am gesellschaftlichen Leben außerhalb der schweren Arbeit. Weder gab es Zugang zu Kunst

¹⁴⁴Abdias Nascimento erzählt Details im Dokumentarfilm *Abdias Nascimento – Espelho*, vgl. Sequenz bei: <http://www.youtube.com/watch?v=2nhwGPp0Pe0>

und Kultur, noch war elementare Schulbildung möglich. Analphabetismus in der brasilianischen Bevölkerung war damals noch stark verbreitet. Ein guter Teil davon betraf Negros als Konsequenz der Sklaverei. Die arme Bevölkerung, das betrifft die Negros, war meistens nicht alphabetisiert.

Im Alter von über 90 Jahren lachte Nascimento über diese Geschichte. Durch das *Teatro Experimental do Negro* wurde auch in Hinsicht auf die Ästhetik der Theaterkultur in Brasilien einiges erreicht. Im Laufe der 40er, 50er, 60er Jahre brachte das TEN einige Themen, die im Interesse der Negro Bevölkerung lagen, auf die Bühne. Die Geschichte der brasilianischen Negros wurde dargestellt und kritisch zwischen Künstler und Publikum hin und her bewegt. Dadurch wurde die Tür für die Negro-SchauspielerInnen, -Dramaturgen und -Theaterdrehbuchautoren geöffnet. Namen u. a. wie Abdias Nascimento, Ruth de Souza, Aguinaldo Camargo, Milton Gonçalves und Lea Garcia beeinflussten die Geschichte der Theaterkultur in Brasilien.

Im Rahmen des Projekts TEN wurde eine Reihe von sozialen, politischen und künstlerischen Projekten initiiert. Nascimento arbeitete unermüdlich an seinen Zielen. Ein von ihm organisierter Wettbewerb im Kunstbereich war „Jesus Christus Negro“. 1950 organisierte er den 1. Kongress der brasilianischen Negros. 1955 organisierte er „A Semana do Negro“, die Negro-Woche. In einem Interview erzählt Nascimento:

„Als ich das TEN gegründet habe, verfolgte ich nicht nur das Ziel der Bekämpfung der Rassendiskriminierung, sondern auch der Erweiterung der Horizonte und Ambitionen der afrobrasilianischen Bevölkerung in der Suche nach weiteren Bereichen. Der wichtigste davon war die Befreiung der Geschichte der Negros. Die Befreiung seiner kulturellen Werte und das Angebot kreativer Alternativen. Das alles für den Aufbau einer Zukunft mit besserer Lebensqualität für die afrobrasilianische Bevölkerung.“¹⁴⁵

Ein ähnlicher Prozess bildete sich im Kino erst ca. 56 Jahre später mit dem Manifest und Projekt *Gênese do Cinema Negro brasileiro* ab. Der Film *Filhas do Vento* in 2005 ist ein gutes Beispiel dafür. Die Regisseure Joel Zito Araújo, Jeferson De und Rogério de Moura haben im Kinobereich den gleichen Bedarf gesehen wie Nascimento für das Theater. Erstaunlich ist der Zeitunterschied. Die Notwendigkeit des Kampfes gegen die Rassendiskriminierung in Brasilien ist noch immer aktuell. Mit *Filhas do Vento*, 2005, dreht Joel Zito Araújo einen Film mit dem Ziel, den Negros u.

¹⁴⁵ Vgl. op.cit. *Abdias Nascimento – Espelho*,
vgl. Sequenz bei: <http://www.youtube.com/watch?v=2nhwGPp0Pe0>

a. die Hauptrolle zu geben. In seinem Film sind beinahe 100% Negro Schauspieler vertreten.

Zwar wurde den durch das TEN ausgebildeten Negro SchauspielerInnen eine Chance vor der Kamera gegeben, doch gerade diese Auftritte, die Art der Rollen, die sie bekamen, verschlechterten das politische und gesellschaftliche Klima hinsichtlich der Negros in der Gesellschaft. Jahrelang haben das Fernsehen und das Kino Gedächtnis angesammelt durch die Inhalte dieser Rollen – die Subalternen: Hausmädchen, Prostituierte, Banditen, Obdachlose, Sklaven; ein guter Teil davon noch in Form von „humoristischer Darstellung“. Nicht selten äußerte sich dabei Sarkasmus über den eigenen Zustand und die Stellung der Negros in dieser Gesellschaft. Häufig mussten Negro Schauspieler Witze, die mit Vorurteilen über ihre eigene ethnische Gruppe gespickt waren, erzählen. Das spiegelte die Haltung der brasilianischen RegisseurlInnen im ersten Jahrhundert des Kinos wieder.

3.5 Kurzer Überblick über die Filmgeschichte Brasiliens

Ein Überblick über die allgemeine brasilianische Filmgeschichte ermöglicht es, auch die Situation der Negrobevölkerung des Landes besser einzuordnen. Im Folgenden werden dazu kurz einige wichtige Gesichtspunkte und Phasen der brasilianischen Filmgeschichte erläutert.

3.5.1 Der Negro in brasilianischen Filmen und die vielfältigen Erscheinungsweisen von Gedächtnis

Untersucht man die brasilianische Filmgeschichte, so lässt sich bestätigen, dass der *Afro-brasileiro*, der *Negro*, doch schon relativ am Anfang dort mitwirkt. Die Besonderheit dabei liegt in der Art, wie die Negros und ihre Kultur dargestellt wurden; welche Rollen für die Negro Schauspieler reserviert waren.

Seit der Erfindung des Films stand und steht das Filmwesen in Brasilien unter ausländischer Vorherrschaft.¹⁴⁶ Schon aus finanziellen Gründen hatten und haben brasilianische Cineasten wenig Spielraum. Den brasilianischen Regisseuren bleibt daher

¹⁴⁶ Vgl. Gomes, Sales: 2001, S. 9 ff.; Bernardet: 1979, S. 7.

vor allem, sich immer wieder um eine bodenständige, spezifisch brasilianische Ausdrucksweise zu bemühen, um eine internationale Anerkennung zu erreichen."

Nur sechs Monate nach der Filmvorführung der Gebrüder Lumière in Paris fand am 8. Juni 1896 in Rio de Janeiro die erste Filmvorführung in Brasilien statt. Wohl gemerkt, acht Jahre nach der Abschaffung der Sklaverei. Zwei Jahre später entstanden die ersten brasilianischen Aufnahmen. Wie oft in jener Zeit, handelte es sich auch in Brasilien zunächst zum größten Teil bei den Filmen um unverbindliche dokumentarische Aufnahmen. 1908 wurden dann die ersten drei Spielfilme der brasilianischen Filmgeschichte vorgestellt.

Hier sind zu nennen:

Os Estranguladores von Antonio Leal, der zum ersten großen Publikumserfolg wurde. Dabei kann man zwei Negro Schauspieler in der Rolle von Polizisten identifizieren.

Ihnô Anastácio Chegou de Viagem von Júlio Ferrez und *O Crime da Mala* von Alberto Botelho und Francisco Serrador. Mit diesen Filmen begann eine erfolgreiche Phase der nationalen Spielfilmproduktion – die *Bela Época*, auch „Goldene Zeit“ genannt, welche sich zwischen 1908 und 1911 entfaltete. Fakt ist, dass in diesem Zeitraum des brasilianischen Kinos die Anwesenheit der Negros sowohl als Schauspieler als auch als Zuschauer beinah auf Null ging.

Eine absolute Ausnahme in dieser Geschichte stellt die Persönlichkeit von Benjamin de Oliveira dar. Als Sohn ehemaliger Sklaven hat Benjamin als Kind vor dem Tor eines Zirkus Süßigkeiten verkauft und sich sehr früh durch die Zirkuskunst faszinieren lassen. Er hat später als Zirkuskünstler eine sehr erfolgreiche Karriere gemacht, indem er die Zirkusbühne als Theaterbühne benutzte. Dort hat er sogar einige Operettenstücke gezeigt. Eine seiner Präsentationen in 1908, in der er die Hauptrolle seines eigenen Stückes „*Os Guaranis*“ aus dem Roman „*O Guarani*“ von José de Alencar übernahm, wurde durch eine stehende Kamera aufgenommen.¹⁴⁷ Dadurch stand Oliveira mit seiner Hauptrolle im Zentrum einer Filmaufnahme. Später in 1943 spielte er in einer sekundären Rolle im Film *Inconfidencia Mineira* unter Regie von Carmen Santos. Bereits Ende 1911 geriet die nationale Filmproduktion aufgrund der ausländischen Dominanz im brasilianischen Kinobereich jedoch in eine Krise.

¹⁴⁷ Später, in 1926, drehte der in Brasilien lebende Italiener Vittorio Capellaro eine neue Version des Films *O Guarani* nach dem o. g. Roman von José de Alencar.

Ab 1915 gab es weitere Unternehmungen zur Industrialisierung des brasilianischen Kinos in Rio de Janeiro. Es entstanden Filme wie *Lucíola* (1916) oder *Pátria e Bandeira* (1917), die auch das internationale Publikum begeisterten. Die meisten Filme, die in den 20er bis 40er Jahren entstanden, blieben eher unauffällig. Nur einige verdienen besondere Aufmerksamkeit, wie *Limite* (1929) von Mario Peixoto und *Ganga Bruta* (1933) von Humberto Mauro. Beide zählen bis heute zu den besten brasilianischen Filmen überhaupt. Bei *Acabaram-se os Otários* (1929) von Luiz de Barros kann man auch einen Negro in der Rolle eines Hotelportiers identifizieren.¹⁴⁸ Mit *Favela dos Meus Amores* von Humberto Mauro (1935) wurde das Thema der Favelas aus einer unrealistischen Perspektive gezeigt. Ein Bordell wurde mitten in einer Favela gegründet. Selbst bei dieser Angelegenheit bekamen die Negra Schauspielerinnen keine Hauptrolle. In dem Bordell sind sowohl die Mitarbeiterinnen als auch die Kunden eurobrasilianischer Herkunft. So leuchtet wieder in Verbindung mit dem Konflikt und der Stigmatisierung das Stereotyp auf.¹⁴⁹ Insofern bleibt die Anwesenheit eines Negros in der brasilianischen Filmografie bis ca. 1943 irrelevant.

Erst in dem Film *Moleque Tiao*, (Tiao the Urchin – Tiao, das Gassenkind) (1943) von José Carlos Burle, in dem Grande Otelo die Rolle des Tiao spielte, wurde ein Negro als Schauspieler im Zentrum des Szenariums anerkannt. Grande Otelo entwickelte sich zu einem der wichtigsten Schauspieler aller Zeiten in Brasilien. Sowohl beim Theater als auch beim Fernsehen und Kino verlief seine Karriere erfolgreich. Damals war Grande Otelo für lange Zeit auch der einzige Negro Schauspieler, der oft bei wichtigen Produktionen zu sehen war.

Mit der Entwicklung des Tonfilms entstand ab den 30er Jahren ein neues, sehr populäres Genre – die Chanchadas. Es handelte sich um eine Mischung aus Hollywood-Musical versetzt mit einheimischen Elementen des Revue-Theaters und den neuesten Karnevalsschlagern. Die von der Regierung Vargas (1930-1945) zur Förderung der nationalen Filmindustrie eingerichteten Filmstudios Cinédia (1930) und Atlântida (1941) produzierten grundsätzlich Chanchadas. Bei diesem Genre wurde Grande Otelo oft als Komödiant eingestellt. Ohne jede Diskussion über ethnische Gruppen oder soziale Problematiken dominierten die Chanchadas den Markt viele

¹⁴⁸ Vg. Araújo, Vicente de Paula: *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo, 1976. S. 195, 220.

Monteiro, José Carlos: *História Visual do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1996. S. 79, 80.

¹⁴⁹ Ibid., S. 69.

Jahre, bis das Fernsehen sich ab Ende der 50er Jahre dieses Genres annahm. An der Seite des eurobrasilianischen Schauspielers Oscarito spielte Otelo viele Rollen wie z. B. *E o Mundo se diverte* (1946) von Watson Macedo. Der erste Film, welcher die Diskriminierung der Negros hinterfragte, war *Tambem somos irmaos* (1947) von José Carlos Burle. Die Bearbeitung dieser Thematik war eine Ausnahme in der damaligen brasilianischen Kinolandschaft und zeigte keine Einwirkung auf andere Filme dieser Generation. Bei *Este mundo é um Bandeiro* (1947) positionierte Watson Macedo, der wiederum Regie führte, die einzige Negradarstellerin als Dienstmädchen mit dieser Rolle wieder im Bereich der Stereotype, wie es die Regel war.

In 1949 wurde die Vera-Cruz-Filmgesellschaft in São Paulo gegründet. Dieser groß angelegte Versuch, ein Studio nach dem Vorbild der Metro-Goldwyn-Mayer Studios in Hollywood aufzubauen, führte dazu, neben Technikern auch den international angesehenen avantgardistischen Dokumentarfilmemacher Alberto Cavalcanti als Leiter des Unternehmens aus Europa zurück zu holen. Bis zu seinem Konkurs Ende 1953 produzierte das Vera-Cruz-Studio einige bedeutende Filme wie das im amerikanischen Westernstil gedrehte Epos *O Cangaceiro*, das in Cannes mit dem Preis für den besten Abenteuerfilm ausgezeichnet wurde.

3.5.1.1 Cinema Novo und die Rolle der Negros vor und hinter den Kameras

Die Diskussion über die Existenz einer Peripherie von Slums um Rio de Janeiro und seine Bewohner ging weiter durch Nelson Pereira dos Santos in *Rio 40 Graus* (1954) und später in *Rio Zona Norte* (1956).¹⁵⁰

„In the first São Paulo Congress for Brazilian Cinema in 1952, dos Santos argued for a popular cinema that could conquer the domestic market. At times these critics called for films made by Brazilian only, as if authenticity were a function of passport and identity card. Their emphasis was on thematic content, they pleaded for more films about drought in the Northeast, poverty in the favelas, and liberatory historical movements.“¹⁵¹

Mit geringem finanziellem Aufwand und Laiendarstellern in seinem Film *Rio 40 Graus* bot dos Santos einen Realismus, den das kommerzielle Kino Brasiliens vorher nicht gekannt hatte. Aber auch hier wurde die Trennung der sozialen Schichten

¹⁵⁰ Ibid., S. 80 ff.

¹⁵¹ Stam, Robert, op. cit., S. 157.

mit der Trennung der Ethnien sehr eng verbunden. Bei *Rio Zona Norte* bekam Grande Otelo die Hauptrolle und leistete eine sehr erfolgreiche Arbeit. Zwischen 1954 und 1959 wurde die Realität der Favelas in brasilianischen Filmen häufig dargestellt. Als Vorläufer der wichtigsten brasilianischen Filmbewegung – dem Cinema Novo – weisen beide Filme schon Anzeichen auf für eine deutlich politische Auseinandersetzung mit der Vielseitigkeit und den Spannungen der Landeskultur. Mit *Cinco Vezes Favelas*, 1958, verbessert Nelson Pereira dos Santos die Stellung der Negros und ihres Lebensraums im Kino. Die Schönheit einer stilvollen Negra Dame wurde 1959 in dem Film *Orfeu Negro* von Marcel Camus zum ersten Mal bewusst und gezielt im brasilianischen Kino gezeigt. Dabei wurde die Schauspielerin Lea Garcia außerhalb jedes gängigen Klischees, das sich um die Negra Frauen rankt, bildhübsch gezeigt.

Das Cinema Novo (1955-1972) eröffnete eine prägnante soziale und politische Debatte im brasilianischen Kino.

Zahlreich sind die Filme des Cinema Novo, die die Kultur der brasilianischen Negros dargestellt haben. Es ist in jedem Fall der Blick der eurobrasilianischen intellektuellen Elite. Führend waren dabei junge wohlhabende Eurobrasilianer, gutmeinend in Hinsicht auf kritische Ansätze, aber ohne ausreichende innere Realitätsnähe. Durch viele wichtige Aspekte vom Inhalt bis zur Ästhetik überzeugen die Filme schon bei der ersten Phase des Cinema Novo vor allem die internationale Kritik. Nach Robert Stam:

“The Film's pro-black approach explains, perhaps, its enthusiastic reception by the African delegations at the Third World Congress held in Geneva in 1965. (...) The blacks in *Ganga Zumba* (1963) – Carlos Diegues, do not need the help and encouragement of White abolitionists. Black, not white heroes and heroines, are the central focus of attention.”¹⁵²

Es ist bekannt, dass die kolonialistische Diskussion im Cinema Novo präsent war. Raquel Gerber beschreibt Anfang der 80er Jahre die Voraussetzung für das Projekt Glauber Rochas, die der Kern des Cinema Novo war.

¹⁵² Ibid., S. 231.

„In dem ursprünglichen Projekt Glaubers existiert in der Mitte der Revolte der 'kolonisierten Intellektuellen' die Begierde im Denken, Fühlen und Leben nach dem Kampf gegen die Kolonisierenden und gegen die Kolonisation.“¹⁵³

Das *Cinema Novo* besteht fort als wichtigstes Vorbild für die brasilianische Filmgeschichte. Diese Phase des brasilianischen Kinos ist von Bedeutung vor allem als Quelle der Bildung sowohl für die Filmmacher als auch für das Filmpublikum der Generationen nach den 60er Jahren. Aber selbst beim *Cinema Novo* gab es, wie bei allen anderen Phasen der brasilianischen Filmgeschichte, keinen Negro hinter der Kamera. So existierte in dieser wichtigen Filmbewegung kein Beispiel eines Negro Regisseurs. Wie es sich in der Realität bei jedem privilegierten Bereich der Gesellschaft bis vor wenigen Jahren verhielt, so gab es auch in den gehobenen Berufen der Filmproduktion kaum Negros. Es ist nicht lang her, dass es in Brasilien kaum Negro-ÄrztInnen, -RechtsanwältInnen, -RichterInnen oder -RegisseurInnen gab. Die gleiche Situation spiegelt auch die Arbeitswelt der Kinofilmproduktion wider¹⁵⁴.

Das *Cinema Novo* stellte die wichtigste Phase der brasilianischen Filmgeschichte dar. In einem kurzen Zeitraum wurde dort viel Information über jedes Kapitel der brasilianischen Geschichte und der Regionen bereitgestellt. Die intellektuelle Elite konnte aber nur von der Terrasse ihrer „Wohlhabenheit“ aus über die dramatische Realität dieser Gesellschaft erzählen. Kurz nach Beginn dieser Filmphase übernahm das Militärregime für 21 Jahre die Macht in Brasilien. Dadurch wurden viele ideologische Projekte wie auch die Träume eines *Cinema Novo* zerstört. Die meisten Intellektuellen jedweden Bereiches gingen ins Exil. Das galt auch für zahlreiche Filmmacher, von denen die meisten Eurobrasilianer aus reichen Familien waren.

Es gab, wie bei jeder Geschichte, auch Ausnahmen. Eine davon war Antonio Pitanga, ein Negro Schauspieler, der seine erfolgreiche Karriere ausgehend vom *Cinema*

¹⁵³ Gerber, Raquel: *O Mito da Civilizacao Atlântica*. Glauber Rocha, cinema politica e a estética do inconsciente. Petrópolis, 1982. S. 30.

„na proposta glauberiana inicial, existia o 'intelectual colonizado' em plena revolta, querendo pensar, sentir e viver contra o colonizador e a colonizacao. E é uma visão implacável do colonizador, do ponto de vista do sujeito colonizado.“

¹⁵⁴ Vgl. Xavier, Ismail: *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo, 1993.

Bernardet Jean Claude: *Das brasilianische Cinema Novo und der ungelöste Widerspruch*. In Schumann, Peter (Hrsg.): *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*. München, Wien, 1976.

Salles Gomes, Paulo Emílio: *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, 1996.

Novo aufgebaut hat. Bei dem Film *A Grande Cidade* (1965) von Carlos Diegues erschüttert Pitanga das Publikum und die Kritik durch seine Ausstrahlung und sein Talent. Eine „Exception“ (Ausnahme) nach der Aussage von Robert Stam:

„One exception that proves the rule of black absence in this period is the character Calunga (played by Pitanga), the imaginative malandro of Carlos Diegues in *A Grande Cidade*.“¹⁵⁵

Doch abgesehen von der einen oder anderen Ausnahme musste der Negro sich für lange Zeit, wenn er vor der Kamera stand, mit diesen stereotypen Rollen begnügen. Gerade hier setzt der Anspruch des neuen Cinema Negro an: Nur mit dem Negro hinter den Kameras gelingt es dieser ethnischen Gruppe, eine Hauptrolle im Film zu spielen oder eine privilegierte Rolle in der gesellschaftlichen Hierarchie zu bekommen.

In *A Grande Feira* von Roberto Pires (1961)¹⁵⁶ führt der Regisseur eine soziologische Analyse mit einem Ausschnitt der brasilianischen Gesellschaft durch. Hier liegt auf der Hand, dass sich die Möglichkeiten der Negros zwischen der Kriminalität und Prostitution bewegen. Selbst wenn in einer Handlung Negro Schauspieler gleiche Rollen wie Nicht-Negros spielen, lässt sich die privilegierte Stellung der Nicht-Negros klar definieren. In dem Film *Assalto ao Trem pagador* von Roberto Farias (1962)¹⁵⁷ ist der weiße Mann der Chef einer Gruppe von Banditen, welche eine Eisenbahn überfallen haben. Er tötet keine Menschen. Für diese Aufgabe in der Gruppe war ein Negro als Killer verantwortlich.

Ende der 60er Jahre beeinflusste der Kunststil des Tropikalismus¹⁵⁸ den brasilianischen Film. Diese Phase bestärkte die nationalen Kinos, indem sie auf die Volkskultur, ihre Legenden und Mythen zurückgriffen. Die strenge Zensur der Militärdiktatur machte außerdem eine Verschleierung der Aussagen über die politische Situation des Landes zwingend, weswegen von metaphorischen Stilmitteln und einer surrealistischen Bilderwelt Gebrauch gemacht wurde. Repräsentativ für die tropikalistischen Filme sind insbesondere *Macunaíma* (1969) von Joaquim Pedro de Andrade

¹⁵⁵ Stam, Robert, op. cit., S. 234.

¹⁵⁶ Vgl. Monteiro: 1996, op. cit., S. 124.

¹⁵⁷ Ibid., S. 128.

¹⁵⁸ Zum Tropicalismus vgl. Marques da Cunha, Arnaldo: *Tropicalismo na arte brasileira (década de 1960)*.

<http://www.brasilartesciclopedias.com.br/temas/tropicalismo.html>

und *Antonio das Mortes* (1969) von Glauber Rocha. Selbst bei einem ausgezeichneten Film wie *Macunaíma* kann man Zeichen der Rassenfeindlichkeit beobachten. In einer Szene wird der Negro – Macunaíma – durch eine magische Zigarette in einen Prinz verwandelt. „Wie hübsch bist du geworden“. Der Negro verwandelt sich in einen weißen blonden Prinzen. Bei der Vorstellung eines Prinzen war der Regisseur nicht in der Lage, an einen afrikanischen Prinz zu denken, der ein Negro war.

Die staatliche Filmgesellschaft Embrafilme (1969-1990) förderte in den 70er und 80er Jahren die Produktion und den Verleih. Embrafilme finanzierte und produzierte etwa 30% der brasilianischen Filme, beteiligte sich an Koproduktionen und erreichte eine Verdoppelung des Marktanteils einheimischer Filme, was einen einmaligen Erfolg für die Filmkultur und -wirtschaft bedeutete. Es entstanden Filme wie der international erfolgreiche *Donna Flor e seus Dois Maridos* (1976) von Bruno Barreto und *Chica da Silva* von Cacá Diegues (1976)¹⁵⁹. Bei dem letztgenannten Film wurde die Geschichte einer mächtigen, intelligenten und sehr erfolgreichen Negra, einer ehemaligen Sklavin aus der Kolonialzeit in Brasilien, sehr falsch interpretiert. Dargestellt wurde eine temperamentvolle Negra, die die Sexualität als das wichtigste Element ihrer Erfolgsstrategie einsetzt; beinahe eine Prostituierte, die am Ende nichts anderes mehr als ihren Körper besitzt. Dieses Beispiel zeigt sehr gut, wie der Negro wieder in ein Stereotyp gezwungen oder durch eine Fantasie weit von der Realität entfernt wird, sobald ein Regisseur die brasilianische Gesellschaft im Film darzustellen versuchte.

Aber in den 70er und 80er Jahren gab es die ersten Schritte in Richtung auf eine andere Ästhetik. Sobald ein Negro als Regisseur hinter der Kamera stand, bekamen Negro SchauspielerInnen Hauptrollen vor den Kameras. Das waren die ersten Schritte des brasilianischen Kinos zu einer „anderen“ Filmgeschichte. Zózimo Bulbul war mit *Alma no Olho* (1973) und *Abolição* (1988) einer der Pioniere mit einer innovativen Ästhetik.

Auch in den 80ern entstanden einige bemerkenswerte Filme wie *Eles nao usam Black-Tie* (1981) von Leon Hirszman, bei dem die Rolle von Milton Moraes wesentlich für den Film war. Auch *Memórias do Cárcere* (1984) von Nelson Pereira dos Santos gehörte zu diesen wichtigen Werken. Mit der „abertura política“, der politi-

¹⁵⁹ Vgl. Monteiro: 1996, op. cit., S. 167.

schen Öffnung, ab Mitte der 80er Jahre begann eine neue Phase für die brasilianische Gesellschaft.

Zwischen den 80er und 90er Jahren wurde unter der Regierung von Präsident Collor de Mello die brasilianische Filmindustrie unterdrückt. Kunst und Kultur wurden nicht mehr gefördert, eine Phase, die sich über ca. 15 Jahre hinzog, bis die Kultur wieder atmen konnte.

Was sich bei alledem immer wieder bestätigt, ist, dass selbst bei der bedeutendsten Phase des brasilianischen Kinos, dem *Cinema Novo*, nicht der ethnische Konflikt zwischen den Regisseuren und den Negro SchauspielerInnen objektiv gelöst wurde. Wenn wir wichtige Werke wie *Rio Zona Norte* (1957) von Nelson Pereira dos Santos, *Barravento* (1962) von Glauber Rocha und *Ganga Zumba* (1964) von Carlos Diegues – der auch *Chica da Silva* (1976), *Quilombo* (1984) und *Orfeu* (1999) gedreht hat –, betrachten, muss festgestellt werden, dass in keinem dieser Filme der Negro aus den Stereotypen befreit wurde.

In dieser Phase wurde kein gezieltes Projekt gegen die rassistische Ausdrucksweise im Kino initiiert. Selbst in den Werken, bei denen die politische Situation der brasilianischen Gesellschaft zwischen Arm und Reich das Thema war, wurde die afrobrasilianische Kultur unterschätzt und oft nur im negativen Sinn als Ursache für entstandenes Chaos inszeniert. Eine der gravierenden Schwachstellen sowohl beim *Cinema Novo* als auch in der allgemeinen Geschichte des brasilianischen Films bis dahin war klar erkennbar – es gab keinen Negro Regisseur, um die Stellung der Negros in der Gesellschaft ins Gleichgewicht zu bringen.

3.5.1.2 A Retomada – ein Neuanfang im brasilianischen Film

Erst ab ca. 1995 beginnt mit „A Retomada do Cinema brasileiro“ eine neue Phase für die brasilianischen Kinos – „Die Wiederaufnahme des brasilianischen Kinos“.¹⁶⁰ Seit dem Beginn dieser Phase wurde die Diskussion über die sozialen Unterschiede zwischen Armen und Reichen sowie über die Vermögensverteilung des Landes schärfer. Die Filme der 90er verwiesen auf einen konkreten Neuanfang. Mit Werken wie *Terra Estrangeira* (1995) oder *Central do Brasil* (1997) von Walter Salles, der in Berlin den Goldenen Bären verliehen bekam, stößt der brasilianische Film in jünger-

¹⁶⁰ Caetano, Daniel (Hrsg.): *Cinema Brasileiro 1995-2005 – Ensaio sobre uma década*. Rio de Janeiro, 2005, S. 15 ff.

ter Zeit wieder auf beachtliches Interesse im Ausland. Beinahe in keinem Film dieser Filmografie ist ein Negro als Hauptdarsteller eingesetzt oder als Regisseur tätig gewesen.

Ferner brachten Filme wie *Príncipe* von Ugo Gorgeti (2002), *Boleiro II* von Ugo Gorgeti (2002), *Cronicamente Inviável* von Sergio Bianchi (2001), *Domesticas o Filme* von Sérgio Meireles (2001) und *Die Passagem* von Ricardo Elias (2003) viele Debatten auf die Leinwand, obwohl sie unabhängig von einer organisierten Filmbewegung entstanden waren. Im Zentrum der Diskussion stand der Alltag der Brasilianer und dadurch die Auseinandersetzung mit der Geschichte Brasiliens. Daten und Fakten, welche die noch aktuelle Realität der Negro offenlegen, führen den Zuschauer zur kolonialen und neu-kolonialen Geschichte des Landes. Diese Aspekte treten in den Vordergrund, wenn die Favelas und ihre Bewohner im Film dargestellt werden. Die brasilianischen Favelas werden in den brasilianischen Filmen der letzten Zeit recht oft thematisiert und dabei werden viele Fragen aufgeworfen. In dieser Atmosphäre vom Ende der 90er Jahre bis zum Anfang des neuen Jahrtausends entwickelte sich die Diskussion um das neue Cinema Negro und die Manifeste entstanden.

4 Zur Definition des Gedächtniskonzepts

4.1 Das kollektive Gedächtnis von Maurice Halbwachs

Die Gedächtnisforschung hat ihren Ursprung in der Sozialpsychologie von Maurice Halbwachs. Mit seinem Werk *„Les cadres sociaux de la mémoire“*¹⁶¹ aus dem Jahr 1925 schilderte er das Gedächtnis als ein Sozialphänomen. Er vertritt die These, dass die Erinnerung kein besonderes Privileg des Individuums ist. Vielmehr stellt das Gedächtnis ein Charakteristikum aller Gruppen in jeder Gesellschaft dar. Auf diese Weise etablierte Halbwachs das Gedächtnis als soziales Phänomen. Halbwachs war Schüler von Henri Bergson. Dadurch wurde er schon während seines Studiums mit der philosophischen Auseinandersetzung über das Gedächtnis bekannt. Später übernahm Halbwachs das Thema auf vielfältige Weise in seiner Forschung. Er hat es mit dem Konzept des Kollektivbewusstseins verflochten, welches er bei Émile Durkheim detailliert kennenlernte. Halbwachs ist sowohl in Philosophie als auch in Rechtswissenschaften fachkundig. Seine Interessen erstrecken sich in großer Bandbreite über verschiedene Fachgebiete wie Gesellschaftswissenschaften, Geografie, Ökonomie sowie Statistik, Psychologie, Physiologie und weitere. Er steht als der wichtigste Name verantwortlich für den ersten Schritt hin zu der breiten Diskussion und dem Interesse an der gesellschaftlichen Dimension des Gedächtnis- und Erinnerungsphänomens.

Halbwachs beobachtete und analysierte die menschlichen Träume. Er untersuchte die Funktion des Gedächtnisses sowie die Aphasien (Sprachstörungen aufgrund einer Hemisphären Schädigung des Gehirns). Letztere spielen in Bezug auf „viele Grade in der Einschränkung des Erinnerungsvermögens“¹⁶² eine wesentlichen Rolle im menschlichen Gedächtnis. So fasste Halbwachs seine Ansichten zusammen:

„Es genügt in der Tat nicht zu zeigen, dass die Individuen immer gesellschaftliche Bezugsrahmen verwenden, wenn sie sich erinnern. Man müsste sich auf den Standpunkt der Gruppe oder der Gruppen stellen. (...) Man kann ebensogut sagen, daß das Individuum sich erinnert, indem es sich auf den Standpunkt der Gruppe stellt, und dass das Gedächtnis der Gruppe sich

¹⁶¹ Halbwachs, Maurice: 1985, op. cit.

¹⁶² Ibid., S. 121.

verwirklicht und offenbart in den individuellen Gedächtnissen“¹⁶³ und „Es gibt kein mögliches Gedächtnis außerhalb derjenigen Bezugsrahmen, deren sich die in der Gesellschaft lebenden Menschen bedienen, um ihre Erinnerungen zu fixieren und wiederzufinden.“¹⁶⁴

Halbwachs arbeitete anhand von komplexen psychologischen und sozialen Daten. So erklärte er, wie die Rekonstruktion vergangener Ereignisse in Form von Gedächtnis-Bezugsrahmen zur Wiederherstellung der Erinnerungen zustande kommen kann. Dadurch realisierte Halbwachs, dass die Menschen über keinerlei Gedächtnis Optionen außerhalb der kollektiven Bezugsrahmen verfügen.

Über die Familien und weitere Gruppen wie religiöse Institutionen bildet sich nach Halbwachs das soziale und kollektive Gedächtnis. Dies geschieht als ein alltägliches Erinnerungsphänomen. Das heißt: Die „Kenntnis die man besitzt, beruht gänzlich auf der sogenannten äußeren Beobachtung“.¹⁶⁵ Insofern erklärte Halbwachs, dass das individuelle Gedächtnis von der gesellschaftlichen Umgebung abhängig ist. Die Ausgangshypothese von Halbwachs lautete, dass „außer dem Individuum nichts existiert“.¹⁶⁶

Er meint, es muss eine andere Quelle geben, um das „Wiedererscheinen von Erinnerungen“¹⁶⁷ zu ermöglichen. Denn sicher ist: Die Erinnerung des Individuums orientiert sich an dem kollektiven Gedächtnis seiner Gruppe.

„Was wir aber den kollektiven Bezugsrahmen des Gedächtnisses nennen, wäre dann jedoch nur das Ergebnis, die Summe, die Kombination der individuellen Erinnerung vieler Mitglieder einer und derselben Gesellschaft.“¹⁶⁸

Das individuelle Gedächtnis erwächst aus der Gesellschaft, d. h. aus der Gruppe, zu der es gehört. Selbst die Aphasie, argumentiert Halbwachs, mit ihrem unterschiedlichen Grad von Störungen des Erinnerungsvermögens, kann die gesellschaftliche Bezugserinnerung der Aphasiker nicht zerstören.

¹⁶³ Ibid., S. 23.

¹⁶⁴ Ibid., S. 121.

¹⁶⁵ Ibid., S. 362.

¹⁶⁶ Ibid., S. 364.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid., S. 21, 22.

Der Mensch verfügt über die Fähigkeit, Erinnerung als Lebensvermögen zu bewahren. Dieses Phänomen verbindet sich mit der Wahrnehmungsfunktion, Bilder ins Gehirn aufzunehmen. Denn „die Erinnerungen seien nichts anderes als Bilder“¹⁶⁹. Je breitgefächerter die gesellschaftlichen Verbindungen sowie die Bildungsoptionen aus mehreren und verschiedenen Formen von Gedächtnis sind, desto reicher ist das Bildvermögen. So argumentiert Halbwachs:

„Es ist das Bild, das vom Wort abgetrennte Bild, das Bild soweit es sich auf den einzelnen und nur auf ihn bezieht unter Absehen von jenem ganzen Hof allgemeiner Bedeutungen, Bezüge und Vorstellungen, d. h. von all jenen gesellschaftlichen Elementen, die man von Anfang an auszuschneiden beschlossen hat. Da das Bild sich nicht vom Körper herleiten kann, so kann es sich nur aus sich selbst erklären.“¹⁷⁰

Jede Art von Kommunikation kann den Menschen zu einer bildlichen Vorstellung führen. Das Nerven- und Zellensystem des menschlichen Gehirns besitzt die Fähigkeit, den Code in Bilder umzuwandeln.

In der aktuellen Debatte über die Theorie von Halbwachs sollen einige Autoren hervorgehoben werden. Unter vielen anderen stehen die Beiträge von Aleida Assmann und Jan Assmann in Zentrum. Mit „Das Gestern im Heute – Medien und soziales Gedächtnis“¹⁷¹ wurde in 1994 ein neuer Wegweiser hinsichtlich der Gedächtnisdiskussion gegeben. „Aufbauend auf der Gedächtnis Theorie Halbwachs“¹⁷² wurde ein weiterer Schritt gegangen mit der Theorie des Kulturellen Gedächtnisses. Assmann bringt die unterschiedlichen Formen der Medien ins Zentrum seiner Gedanken, um die Kultur im Dialog mit Gedächtnis zu definieren. „Kultur wird in diesem Sinne verstanden als der historisch veränderliche Zusammenhang von Kommunikation, Gedächtnis und Medien.“¹⁷³ Über den Beitrag und die Verbreitung der Gedächtnistheorie von Assmann wird in Kapitel 4.2 ausführlicher berichtet.

¹⁶⁹ Halbwachs, Maurice: 1985, op. cit., S. 365.

¹⁷⁰ Ibid., S. 364, 365.

¹⁷¹ Assmann, Aleida und Assmann, Jan: Das Gestern im Heute – Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien – Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994. (S. 114-140).

¹⁷² Ibid. S., 114.

¹⁷³ Ibid. S., 114.

Auch Harald Welzer mit sein Buch „Das Kommunikative Gedächtnis – Eine Theorie der Erinnerung“ betont später in 2002 „(...) die entscheidenden Bedingungen menschlichen Lebens – jene, die uns von Tieren unterscheiden – Bewusstsein und autobiographisches Gedächtnis (...), bilden sich in Kommunikation.“¹⁷⁴ Auch Welzer, erweitert die These von Halbwachs hinsichtlich der Kommunikationsfähigkeit der Menschen:

„Was die Welt im Innersten zusammenhält, ist Kommunikation, genauer gesagt das unerschöpfliche und spezifisch menschliche Potential, Netzwerke direkter und indirekter, enger und loser, naher und ferner Verbindungen herzustellen.“¹⁷⁵

Ein weiterer bemerkenswerter Beitrag in der Debatte über das Konzept des kollektiven Gedächtnisses ist die in 2003 von Stephan Egger herausgegebene Publikation¹⁷⁶. Es handelt sich um eine Sammlung von Aufsätzen französischer Wissenschaftshistoriker und Sozialwissenschaftler – Christian de Montlibert, Philippe Steiner, Rémi Lenoir, Olivier Martin, Stéphane Jonas. Dabei richten sich die Beiträge von Jean-Christophe Marcel und Laurent Mucchielli über die Grundlagen der Gedächtnistheorie von Halbwachs auf drei unterschiedliche Blickwinkel: „Die soziale Konstruktion der individuellen Gedächtnisse; das kollektive Gedächtnis von Gruppen; sowie die Rolle des kollektiven Gedächtnisses auf der Makroebene von Gesellschaften und Kulturen“¹⁷⁷.

Die Theorie von Halbwachs sowie jene von seinen Nachfolgern überschneiden sich mit dem hier ausgewählten Thema gerade durch die zentrale These, dass das Gedächtnis sich aus menschlichem Kontakt heraus bildet und verbreitet.

„Es gibt kein mögliches Gedächtnis außerhalb derjenigen Bezugsrahmen, deren sich die in der Gesellschaft lebenden Menschen bedienen.“¹⁷⁸

Mehr als ein neuronales und kognitivistisches Phänomen stellt das Gedächtnis ein soziales Phänomen dar. Durch die Kommunikation bilden sich verschiedene Formen von Gedächtnismedien und ermöglichen dadurch die Verbreitung und Kon-

¹⁷⁴ Welzer, Harald: Das Kommunikative Gedächtnis – Eine Theorie der Erinnerung. München, 2008. S. 9.

¹⁷⁵ Ibid., S. 10.

¹⁷⁶ Vgl. Egger, Stephan (Hrsg.): Maurice Halbwachs. Aspekte des Werks. Konstanz, 2003.

¹⁷⁷ Marcel, Jean-Christophe und Mucchielli, Laurent. In: Egger, Stephan (Hrsg.), op. cit., S. 191 ff.

¹⁷⁸ Halbwachs, Maurice: 1985, op. cit., S. 121.

stanz einer Information. Dadurch besteht die Möglichkeit, im menschlichen Kontakt untereinander eine bestimmte Meinung zu verbreiten und diese von Generation zu Generation in einer Kontinuität weiter zu vermitteln.

Blicken wir zurück zu dem hier ausgewählten Thema – Das neue Cinema Negro in Brasilien. Sobald man beginnt, Gedächtnis und Geschichte kolonisierter Gruppen zu betrachten, erreicht man sofort ein interdisziplinäres Fachgebiet. Es sind dabei zahlreiche und vielseitige Fachgebiete miteinander vernetzt – kulturelle, psychologische, geschichtliche, sozialanthropologische Aspekte, welche zwischen der schwarzen Haut und der nicht-schwarzen Haut liegen. Die hier stattfindenden Filmdiskussion bietet ein klares Beispiel dafür. Sie zeigt, wie Gedächtnis im Dialog mit Machtausübung diverse Form von Verhalten in einer Gruppe beeinflussen kann: allein schon durch das herrschende Schönheitsideal (helle Haut) und damit verbundene, zahlreiche Gesichtspunkte, die spezifisch für die Kultur kolonisierter Menschen sind. Dadurch erreichen wir einen Brennpunkt dieser Untersuchung. Zum Beispiel, wenn Äußerungen oder Kritik hinsichtlich einer ethnischen Gruppe häufig negativ sind. Das heißt, wenn ein Mensch von Geburt an immer negative Aspekte über seinen Phänotyp, seine Kultur, Geschichte u. a. hört. Wie reagiert die menschliche Wahrnehmung angesichts solcher Übertragung? Nelson Fernando Inocencio da Silva untersucht in seinem Buch „Consciência negra em cartaz“¹⁷⁹ die Ausdrucksform von Plakaten, welche Werbung für Veranstaltungen über Negro Kultur machen. In seiner Diskussion unterstreicht er die Rolle solcher Kommunikationsform – Bilder mit plakativer Botschaft für den Aufbau eines kulturellen Gedächtnisses in einer Gruppe. Die symbolische Vermittlung durch das Bild trägt ein großes Potential von Überzeugung, das sorgfältig vermittelt werden soll.

„Wir bringen die Diskussion über das Selbstverständnis von Negros in den bildlichen Bereich, weil sich dadurch das Gedächtnisvermögen eines Menschen besser aufbauen kann. Diese Kommunikationsform kann sich je nach ideologischer Tendenz unterscheiden und eine Reihe von Missverständlichem – Stereotypen in den Alltag bringen, die den Inhalt einer Kultur bildet.“¹⁸⁰

Die brasilianische Forschung über das kulturelle Gedächtnis der Negros in Brasilien wächst konsequent. In der zeitgenössischen Bibliografie unterstreichen einige Fest-

¹⁷⁹ Silva, Nelson Fernando Inocencio da: *Consciência negra em cartaz*. Brasília, 2001.

¹⁸⁰ Ibid., S. 130.

stellungen, welches die Marksteine in der Gedächtnisanalyse sind. In seinem Buch „Claros e Escuros: Identidade Povo e Mídia no Brasil“ (Hell und dunkel: Identität von Volk und Medien in Brasilien)¹⁸¹ bestätigt Muniz Sodré, dass Europa noch immer als ein „Model der Identität für die brasilianische Elite“¹⁸² gilt. Ferner schreibt Kabengelê Munanga in seinem Buch „Re-discutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra“ (Die Re-Diskussion der Mestizen in Brasilien: Nationale Identität gegen Negra Identität)¹⁸³, dass die Hautfarbe in Brasilien eine „kognitive Kategorie ist, die von der kolonialen Geschichte geerbt wurde, obwohl unsere Wahrnehmung der Unterschiede im visuellen Bereich liegt.“¹⁸⁴ Liv Sovik untersucht die Unterschiede zwischen dem Negro- und dem Nicht-Negro-Sein in Brasilien. Sie schreibt „Aqui Ninguém é branco“ (Hier ist kein weiß)¹⁸⁵. Das Buch von Benilda Brito und Valdecir Nascimento „Negras (in) confidências“¹⁸⁶ macht Geschichte, indem 21 zeitgenössische Negra Frauen ihre eigene Erfahrung von Rassenfeindlichkeit in Brasilien erzählen. Sie sind politisch aktive und emanzipierte Frauen, die in konstantem Kampf gegen den Rassismus in Brasilien leben.

Dazu kann man sich in die Situation eines Negros hineinversetzen. Wie soll er komplexe positive Erinnerung ansammeln, wenn negative Äußerungen sich häufen: gerade wenn eine breitgefächerte und gemischte Gedächtnisquelle existiert. Die Individuen erleben die Gesellschaft in jeder ihrer Einrichtungen. Sie erhalten Daten über ihre Geschichte und über ihren Lebensraum und die Gesellschaft. Das alles wird im Gedächtnis aufbewahrt, bleibt in Erinnerung und irgendwann übertragen diese Menschen es weiter. Halbwachs vertritt folgende Auffassung:

„Idee und Bild bezeichnen nicht zwei Elemente unserer Bewußtseinszustände, von denen das eine gesellschaftlich, das andere individuell wäre, sondern zwei Gesichtspunkte, unter denen die Gesellschaft gleichzeitig die gleichen

¹⁸¹ Vgl. Sodré, Muniz: Claros e Escuros: Identidade Povo e Mídia no Brasil. Petrópolis, 1999.

¹⁸² Vgl. Sodré, Muniz: 1999. S. 32.

¹⁸³ Vgl. Munanga, Kabengelê: „Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra“ Petrópolis, 1999.

¹⁸⁴ Vgl. Munanga, Kabengelê: 1999. S. 18.

¹⁸⁵ Vgl. Sovik, Liv: Aqui ninguém é branco. Rio de Janeiro, 2009.

¹⁸⁶ Vgl. Brito, Benilda und Nascimento, Valdecir (Org): Negras (in) confidências. Belo Horizonte, 2013.

¹⁸⁷ Vgl. Halbwachs: 1985, op. cit., S. 371.

Das bedeutet, das Auslöschen einer negativen Idee über etwas oder über eine Gruppe muss von der Gruppe selbst ausgehen und realisiert werden. Erst dann bildet sich dieser Vorgang zu einem individuellen Wahrnehmungsprozess aus. Ein solches negatives Bild über eine ethnische Gruppe zu korrigieren, kann nur durch die Übertragung der Gesellschaft selbst geschehen. Nur dann wirkt dieser Prozess weiter in das individuelle Gedächtnis hinein.

Ein Individuum, welches in totaler Einsamkeit aufwachsen würde, besäße kein Gedächtnis. J. Assmann kritisiert Halbwachs, dass er diesen Fakt nirgendwo in seinem Buch deutlich formuliert.¹⁸⁸ Die individuelle Erinnerung sammelt sich im Kollektivgedächtnis, und jedes Kollektiv besitzt sein eigenes Gedächtnis. Das gilt auch, wenn ein Individuum zu mehr als einer Gruppe gehört. Dadurch scheint bei alten Menschen das Heimweh nach der Vergangenheit auf; sie befestigt sich an bestimmten Bezugspunkten einer Gruppe oder kollektiven Situationen.

4.2 Das kulturelle Gedächtnis von Jan und Aleida Assmann

Die Theorie von Halbwachs hat sich im Laufe des letzten Jahrhunderts verbreitet und etabliert. Sie wurde von vielen Wissenschaftlern¹⁸⁹, vor allem ab den 90er Jahren, weiterentwickelt. Von dem individuellen und kollektiven Gedächtnis ausgehend, entwickeln sich weitere Konzepte wie das kulturelle Gedächtnis, das soziale Gedächtnis, das kommunikative Gedächtnis. Namen wie Aleida Assmann und Jan Assmann sind bedeutsam für die Kulturwissenschaft und Medienwissenschaft. Sie wurden wegen der Relevanzdebatte um die Gedächtnistheorie ausgewählt, um die hier angeführten Hypothesen zu unterstützen.

A. Assmann schließt sich der These von Halbwachs an. In ihrem Aufsatz „Soziales und kollektives Gedächtnis“¹⁹⁰ schreibt sie: „Jedes ‚Ich‘ ist verknüpft mit einem ‚Wir‘, von dem es wichtige Grundlagen seiner eigenen Identität bezieht.“¹⁹¹ Sie entwickelt

¹⁸⁸ Vgl. Assmann, J.: 2007, op. cit., S. 35.

¹⁸⁹ Vgl. Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon Hamburg 2001, S. 681-685. Hier befindet sich eine breitere Auswahl von Namen bzw. Werken in den Bereichen: Kulturwissenschaft, Medienwissenschaft, Neurobiologie, Pädagogik, Philosophie, Psychologie.

¹⁹⁰ Vgl. Assmann, A.; <http://www.bpb.de/files/0FW1JZ.pdf>

¹⁹¹ Vgl. Assmann, A.; <http://www.bpb.de/files/0FW1JZ.pdf> ; S. 1.

in Zusammenarbeit mit J. Assmann das Konzept des kulturellen Gedächtnisses. Dabei bearbeitet sie die Erinnerung in Bezug auf das Identitätskonzept. A. Assmann erweitert die Gedächtnistheorie in verschiedene Richtungen durch zahlreiche Interpretationen und Analysen.

Eine Ihrer Thesen zeigt, dass es zwischen der Erinnerung und der Identität einer Gruppe eine Art Kreislauf gibt, dass: „die Erinnerungen, die ausgewählt werden, die Identität der Gruppe stärken, und die Identität der Gruppe die Erinnerungen befestigt“¹⁹². Demnach besteht ein Verhältnis zwischen beiden Phänomenen – der Erinnerung und der Identität –, die zur existenziellen Lebenswirklichkeit der Menschen gehören. Die Individuen sind durch ihre aktuellen Beziehungen geprägt; aber auch – und vor allem – beeinflusst von „Glaubenssystem und Wissenskomplexen“¹⁹³ vergangener Zeit. Dabei bewerten sie die Emotion als „Stabilisierung der Erinnerung“¹⁹⁴. Während die Erinnerung des sozialen Gedächtnisses kurzfristig ist, besteht das kulturelle Gedächtnis aus langfristiger Erinnerung. Die Unterschiede zwischen dem einen und dem anderen werden durch diverse Arten von „Gedächtnismedien“ definiert. Der Motor, d. h. das wesentliche Medium des sozialen Gedächtnisses, ist das Gespräch.

Aleida und Jan Assmann befassen sich in Ihrem Beitrag „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis“ mit der wesentlichen Rolle der Medien für den Aufbau einer Kultur. Sie beschreiben die komplexe Vernetzung unterschiedlicher Aspekte hinsichtlich des Gedächtnisses, das sie als neurosoziales Phänomen definieren und die Zusammenhänge zwischen Medien in allen Formen bezüglich Kommunikation und Gedächtnis.

„Medien wie Schrift und Buchdruck sowie Institutionen der Kanonisierung und Interpretation von Texten haben in der Vergangenheit die Möglichkeiten des Kollektiven oder sozialen Gedächtnisses fundamental erweitert. (...) Kultur wird in diesem Sinne verstanden als der historisch veränderliche Zusammenhang von Kommunikation, Gedächtnis und Medien.“

¹⁹² Ibid., S. 2.

¹⁹³ Assmann, A: Das Kulturelle Gedächtnis an der Milleniumsschwelle – Krise und Zukunft der Bildung. Konstanz, 2004, S. 5.

¹⁹⁴ Assmann, A.; <http://www.bpb.de/files/0FW1JZ.pdf>; S. 2.

Dabei stellen sie der Beschreibung des Gedächtnis-Phänomens eine Klassifizierung der Kultur und ihrer Aufgaben voran. Demnach erfüllt die Kultur die Aufgabe der Koordination, welche „die Ermöglichung der Kommunikation durch Herstellung von Gleichzeitigkeit.“¹⁹⁵ bietet. Zentral ist ihrer Meinung nach, dass die Menschen der Kultur teilhaftig werden, sich treffen und in Verbindung setzen. Eine andere Aufgabe der Kultur stellt die Verwirklichung der Kontinuität dar. Dadurch können die Menschen in Gruppen leben und interagieren. Weiterhin ermöglicht die tradierte Kultur, dass nicht jede Generation wieder ganz von vorne anfangen muss.¹⁹⁶

Das soziale Gedächtnis kann unaufhörlich sein, sagt A. Assmann: allein durch regelmäßigen Austausch der „gemeinsamen Erfahrungsbasis“¹⁹⁷ der Gruppe, zu der ein Individuum gehört.

Je mehr Informationen ausgetauscht werden, desto sicherer und stabiler manifestiert sich die Wirkung ihrer Botschaft. Der Austausch in Form von alltäglichem Gespräch entwickelt sich in der Regel relativ spontan. Deswegen wird mehr aus den Gesprächen im Leben vergessen als gespeichert. Das heißt: viel Information aus zwischenmenschlichen Gesprächen geht jeden Tag verloren. Trotz alledem stellt das alltägliche Gespräch in der Gesellschaft eines der wichtigsten medialen Phänomene dar. Neben dem sozialen Gedächtnis verfolgt auch das kulturelle Gedächtnis jeder Gruppe ein bestimmtes Kommunikationsziel.

Für A. und J. Assmann gilt: „das Gedächtnis als Reproduktion beruht auf Programmierung, auf einem generativen Prinzip, welches die Kontinuität kultureller Muster ermöglicht.“¹⁹⁸ Sie bemerken, dass obwohl Halbwachs als Entdecker des „kommunikativen“ Gedächtnisses bezeichnet werden darf, er nur sehr wenig Aufmerksamkeit auf die Verbindung zwischen Medialem und Gedächtnis richtete. So begründet das Autorenduo sein Interesse, an dem Zusammenhang zwischen dem Gedächtnis und den Medien zu arbeiten.¹⁹⁹ Es ist auch nicht zu übersehen, dass die Medienentwicklung in der Zeit seiner Entdeckungen, den zwanziger Jahren, nicht der zentrale Punkt der Kultur war.

¹⁹⁵ Vgl. Assmann, Aleida und Assmann, Jan: Das Gestern im Heute – Medien und soziales Gedächtnis. 1994, op. cit., S. 114 u. 115.

¹⁹⁶ Ibid., S. 115.

¹⁹⁷ Assmann, A.; <http://www.bpb.de/files/0FW1JZ.pdf>; S. 2.

¹⁹⁸ Vgl. Assmann, Aleida und Assmann, Jan: 1994, op. cit., S. 115.

¹⁹⁹ Assmann, A.; <http://www.bpb.de/files/0FW1JZ.pdf>; S. 19.

Im Hinblick auf die medialen Aspekte von Gedächtnis gehen A. und J. Assmann von der Erkenntnis aus, dass „Ethnologen sowie Vertreter der Oral History²⁰⁰ festgestellt haben, dass das soziale Gedächtnis ohne Hilfe der Schrift verhältnismäßig kurz ist.“²⁰¹ Darauf entscheiden sie, um das Phänomen besser zu beobachten, die Gedächtnisse in zwei Gruppen zu definieren. Sie stellen fest, dass sich das kommunikative Gedächtnis in Bezug auf die Erinnerung auf die jüngste Vergangenheit bezieht und das kulturelle Gedächtnis hingegen auf Langzeit angelegt ist.

Dabei spielen die Medien eine wesentliche Rolle. Einerseits: „was heute z.T. noch lebendige Erinnerung ist, wird morgen nur noch über externe Speicher-Medien vermittelt sein.“²⁰² Andererseits: „der Übergang aus dem kommunikativen Gedächtnis ins kulturelle Gedächtnis wird durch die Medien gewährleistet.“²⁰³ Wenn man in Betracht zieht, dass in der weiteren Dimension der Kommunikation selbst ein einfaches Gespräch eine mediale Angelegenheit ist, kann man sogar sagen, dass eines der zentralen Elemente des Gedächtnisphänomens in den Medien liegt. Im Grunde existiert eine konsequente Verbindlichkeit und Komplementarität zwischen dem kollektiven und sozialen Gedächtnis und dem kommunikativen und kulturellen Gedächtnis.

Schon das kulturelle Gedächtnis verfügt über außergewöhnliche menschliche Kraft. Es handelt sich um eine subjektive Kraft. Diese kann viel prägnanter sein im Vergleich zum sozialen Gedächtnis. Bei dem kulturellen Gedächtnis „werden mentale Bilder zu Ikonen und Erzählungen zu Mythen“.²⁰⁴

A. Assmann verzeichnet hinsichtlich des kulturellen Gedächtnisses sowohl „generative“ als auch „normative“ Eigenschaften, beispielsweise, wenn sie es mit der biblischen Kultur und der klassischen Bildung der Antike verbindet.²⁰⁵ Seine „Überzeugungskraft und affektive Wirkmacht“²⁰⁶ kann weitere Generationen überleben.

²⁰⁰ Vgl. u. a. Spuhler, Gregor (Hrsg.): Vielstimmiges Gedächtnis. Beiträge zur Oral History. Zürich 1994;
Neithammer, Lutz: Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“. Frankfurt am Main 1980.

²⁰¹ Vgl. Assmann, Aleida und Assmann, Jan: 1994, op. cit., S. 119.

²⁰² Ibid., S. 20.

²⁰³ Ibid., S. 20.

²⁰⁴ Ibid., S. 2.

²⁰⁵ Assmann, A.: 2004, op. cit., S. 12.

²⁰⁶ Ibid.

Vieles unseres täglichen Gesprächsaustausches wird heute in irgendeiner Form schriftlich dokumentiert. Insofern kann man vielleicht das soziale und das kulturelle Gedächtnis nicht mehr unbedingt auseinander halten. Beide sind vielfältig miteinander verflochten. A. Assmann schreibt über die Komplexität des von Menschen aufgebauten Apparates, der zur Aufbewahrung des Gedächtnisses dient.

„Emotionale Ladung, prägnante Gestaltung und institutionelle Festigung sind somit die unterschiedlichen Stufen, auf denen das soziale, kollektive und kulturelle Gedächtnis aufruft.“²⁰⁷

Die Befestigung von Erinnerung als Gedächtnis ist ein oft gelungener Versuch der Menschen: sei es in einer Bibliothek oder durch digitale Medien; ob bei mündlicher Überlieferung oder beispielsweise durch die Unsterblichkeits-Hoffnungen in Bezug auf ein Familiengrab. Es besteht immer von Seiten der Menschen der Bedarf, ihr Gedächtnis zu bewahren. Für jede Form des Gedächtnisphänomens steht ein Medium, das es verwirklicht. Dies gilt von der mündlichen Kommunikation über die schriftliche bis in die digitale Zeit. Der Mensch entwickelt die Medien und diese übernehmen die Aufgabe des Gedächtnisses.

Es existieren im Rahmen der Gedächtnistheorien einige Ansätze zur Erläuterung menschlicher Konflikte und des Rassenkonflikts: zunächst in Halbwachs These über das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen im sechsten Kapitel *Das Kollektivgedächtnis der religiösen Gruppen*:

„Die Urgeschichte der Völker, die in ihren Traditionen fortlebt, ist gänzlich von religiösen Ideen durchdrungen. Andererseits kann man aber von jeder Religion sagen, dass sie in mehr oder weniger symbolischer Form die Geschichte der Wanderungen und der Rasse- und Völkerverschmelzungen, der großen Ereignisse, der Kriege, des Seßhaftwerdens, der Erfindungen und Reformen reproduziert, die man im Ursprung der Völker finden würde, die sie praktizieren.“²⁰⁸

Auch im siebten Kapitel, Die gesellschaftlichen Klassen und ihre Traditionen, in dem Halbwachs seine Ansichten über die „Täuschungsmanöver“ bei der Wandlung von der Feudal- zur Klassengesellschaft erklärt, führt er aus:

²⁰⁷ Vgl. Assmann, A.; <http://www.bpb.de/files/0FW1JZ.pdf>; S. 3.

²⁰⁸ Vgl. Halbwachs, Maurice: 1985, op. cit., S. 243.

„Mit der Fiktion des adligen Blutes verbindet sich für die Adelsträger eine aufrichtige Überzeugung: sie glauben wirklich, ihre Gruppe sei die wertvollste, unersetzlichste und zugleich die aktivste (...) es sei in gewissen Sinne die *raison d'être* der Gesellschaft.“²⁰⁹

Auch in diesem Fall steht das Gedächtnis als einer der wichtigsten Träger von Tradition und Überzeugungskraft der Gesellschaft vor. Später bei dem Konzept des kulturellen Gedächtnisses assoziiert A. Assmann in Zusammenhang mit der „Identität der Gruppe“²¹⁰ das Gedächtnis in seinen unterschiedlichen Strukturen mit der Geschichte des Holocaust. Die o. g. Forschung konstatiert, sowohl bei der Religionsgeschichte als auch bei vielen gesellschaftlichen Organisationsformen, dass das Gedächtnisvermögen in der Funktion als Unterstützer der Machtstrukturen oft vorkommt.

Die Vernetzung der unterschiedlichen Thesen führt zu der hier vorgelegten Hypothese, die zu der Begriffsbildung multiplikatives Gedächtnis geführt hat. Es folgt ein erster Definitionsversuch:

4.3 Das multiplikative Gedächtnis

Gehen wir davon aus, dass: „die verschiedenen Gruppen, in die die Gesellschaft zerfällt, in jedem Augenblick in der Lage sind, ihre Vergangenheit zu rekonstruieren“²¹¹. Diese Rekonstruktion ist ein Phänomen, welches von der Struktur der Gruppe beeinflusst wird. Hinsichtlich jedes stattgefundenen Kontaktes kann man, sowohl negativ als auch positiv, Erinnerung speichern. Das heißt, es sammeln sich sukzessive Informationen aus diversen Bereichen. Das sind: das „kollektive Gedächtnis“, das „kulturelle Gedächtnis“, das „soziale Gedächtnis“, und das „kommunikative Gedächtnis“. Jede Form von Gedächtnis bildet sich durch (die Multiplikation von) Informationen, Meinungen und Kritik. So wird das Erinnerungsvermögen eines Menschen aufgebaut. Dadurch bilden sich die Wahrnehmung sowie das Selbstbewusstsein und das Lebenserfolgsgefühl.

²⁰⁹ Ibid., S. 297 ff.

²¹⁰ Assmann, A.: 2004, op. cit.

²¹¹ Vgl. Habwachs, Maurice: 1985, op. cit., S. 381.

Ich verwende hier den Ausdruck multiplikativ frei von jeder weiteren komplexen mathematischen Eigenschaft; er wird lediglich im Sinne von Vervielfältigung oder Multiplikation gedacht. Wie der Ausdruck selbst zeigt, geht es hier um die Formen der Weitergabe und Verbreitung sich vervielfältigender Information. Hier geht es um die Multiplikation von Gedächtnisformen, durch welche ein Mensch die Erinnerung in seinem Leben rekonstruieren kann. Für Aleide und Jan Assmann gilt: „Das Gedächtnis als Reproduktion beruht auf Programmierung, auf einem generativem Prinzip, welches die Kontinuierung kultureller Muster ermöglicht“.²¹²

Indem wir eine Option suchen, etwas sehr Bekanntes und Alltägliches zu beschreiben, gelangen wir leicht zu der Institution Familie. Das *multiplikative Gedächtnis*, als Gedächtnisphänomen, hat in der Familie eine seiner wesentlichen Quellen. Wir versuchen es hier anhand von Passagen aus zwei der ausgesuchten Filme zu definieren – *A Negação do Brasil* und *Filhas do Vento*. Dieses Gedächtnisphänomen – das *multiplikative Gedächtnis* – gehört zum menschlichen Alltag und manifestiert sich als Ergebnis verschiedener Gedächtnisquellen. Diese ergänzen sich individuell in die eine oder andere Richtung und unter dem einen oder anderen speziellen Thema, je nach Lebenserfahrung der Menschen.

Es handelt sich um ein zeitloses Phänomen, welches in jeder Kultur auftreten kann. Dazu gehört eine wesentliche multiple und universale Voraussetzung – die Kommunikation. Für die Definition des *multiplikativen Gedächtnisses* werden Ausschnitte aus Erfahrungswelten von Menschen durch das hier bearbeitete Material geboten. Unter dieser Option stellen wir einige eindeutige Beispiele des Gedächtnisphänomens vor. Das hier verfolgte Thema liegt im Zentrum dieser Filme: die Rassenfeindlichkeit in der brasilianische Gesellschaft.

Der Regisseur Joel Zito Araújo brachte bereits am Anfang seines Dokumentarfilms *A Negação do Brasil* eine kurze Passage aus seiner eigenen Lebenserfahrung ein. Er erzählt Kapitel seiner eigenen Kindheit, der Kindheit eines Negros in Brasilien. Er ergänzt die Darstellung eines kulturellen Gedächtnisses – das Archiv des brasilianischen Fernsehkonzerns – mit seinem eigenen Erinnerungsvermögen. Es wurde dadurch die Darstellung der Geschichte vieler Negro Schauspieler in seinem Dokumentarfilm ermöglicht.

²¹² Vgl. Assmann, Aleida und Assmann, Jan: 1994, op. cit., S. 115.

In *Filhas do Vento* beleuchtet Araújo die Hintergründe eines unglücklichen Lebens. Ein Vater-Tochter Konfliktverhältnis wurzelt auf dem Boden eines Rassenkonzepts. Der Vater (*Zé das Bicicletas*) schreit seine Tochter (*Cida*) an und beleidigt sie, weil sie, obwohl eine Negra, dennoch von einer Schauspielkarriere träumt. In der Diskussion mit seiner Tochter beschimpft er sie: „Kannst du dich nicht im Spiegel sehen? Denkst du, dass ein Negro Schauspieler werden kann? (...) Bist du verrückt? Willst du Prostituierte werden?“²¹³. Wir nehmen diesen Satz als Ausgangspunkt unserer Beobachtung. Er ist sinnbildlich. Er steht für den Rassismus in vielen Familien in Brasilien. Eine Erfahrung, die zum Gedächtnis vieler Kinder und Jugendlichen gehört. Der Regisseur stellt hier eine sehr alltägliche und authentische Diskussion dar. Der Rassismus wurde im Lauf von Jahrhunderten in den brasilianischen Familien reproduziert: sowohl bei Familien der Negros wie bei *Zé das Bicicletas* als auch vor allem bei Nicht-Negros. Diese nur scheinbar „normale“ Alltagsrealität trägt in sich eine unkontrollierte Verbreitungsmacht.

Die systematische Verbindung zwischen dem Elend, der Landlosigkeit, der Bildungslosigkeit und den Negros hat in Brasilien Geschichte gemacht.²¹⁴ Diese Verbindung gehört seit der Kolonialzeit zur Landesgeschichte.²¹⁵ Es gibt unzählige Anzeichen dafür, die überall sichtbar sind; zunächst während der Sklaverei, später nach der Abschaffung des Sklavensystems bis heute.²¹⁶ Noch im Februar 2014 kann man in einer brasilianischen Zeitung über soziologische Forschung lesen:

„Je dunkler die Hautfarbe, weniger Einkommen, weniger Bildung, weniger Möglichkeiten. Dies gilt auch umgekehrt: Je mehr helle Hautfarbe, mehr Einkommen, mehr Bildung, mehr Chancen. Zwischen den äußersten Polen befinden sich die verschiedenen Staffeln der Ungleichheit, aufeinandergeschichtet in der brasilianischen Gesellschaft – am höchsten Ende der Skala: männlich, weiß, städtisch, reich – am niedrigen Ende: Frau, schwarz,

²¹³ *Filhas do Vento*, (6. Sequenz, bei 00:11:39).

²¹⁴ Vgl. u. a. Rosenberg, Fúlvio u. Piza Edith: *Analfabetismo, gênero e Raca no Brasil*. Revista USP Sao Paulo (28), S. 110-121.; Skidmore, Thomas. „Fato e Mito: Descobrindo um Problema Racial no Brasil“, in *Cadernos de Pesquisa*, n°79, São Paulo, 1991, S. 5-16.; Hasenbalg, Carlos A.; Silva, Nelson do Valle. *Relações Raciais no Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro, Rio, 1992.

²¹⁵ Vgl. u. v. a. Moura, Clovis: *As injustiças de Clio: o negro na historiografia brasileira*. Belo Horizonte, 1990; Telles, Edward: *Raizmo à brasileira*, 2003. Op. cit; Cabral, M. S. A.. *Claros e Escuros*. Rio de Janeiro, 1999.

²¹⁶ IBGE – Estatísticas Históricas do Brasil: Séries Econômicas, Demográficas e Sociais de 1550 a 1988. Rio de Janeiro. Dazu vgl. http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/li-v17983_v3.pdf

ländlich und arm. Die Untersuchung (*Die soziale Dimension der Ungleichheit*) des Soziologen Carlos Costa Ribeiro findet einen Maßstab für Ungleichheiten, welcher sich kontinuierlich an der Verdunkelung der Hautfarbe bemisst.²¹⁷

Die o. g. Untersuchung von Costa Ribeiro ist allerdings noch nicht veröffentlicht worden.

Wie sollten sich die Nachfolger der Sklaven fühlen, wie ist ihr psychischer Zustand? Der gravierende Aspekt liegt in dem gegenwärtigen Freiheitsmodell: dem fehlerhaften Abschaffungskonzept der Sklaverei. Die Wiedergabe dieser Geschichte hat ein komplexes Ergebnis, welches Araújo in vielseitiger Form in jedem seiner Werke darstellt. Es handelt sich um verschiedene Gesichtspunkte, unter anderem darum, dass viele Negros sich selbst nicht akzeptieren. „Denkst du, dass ein Negro Schauspieler werden kann? (...) Bist du verrückt? Willst du Prostituierte werden?“²¹⁸ Als junges Mädchen zeigt sich Cida traurig und bitter. Ein Zeichen, das jeder noch Jahrzehnte später in ihren Augen sehen konnte. Es fehlt das Strahlende in ihrem Blick, wie bei einem traurigen Kind.

Was Araújo in seiner Recherche für *A Negação do Brasil* fand, gilt als eine Zusammenfassung der Repräsentation des Rassismus im brasilianischen Fernsehen. In seinem Buch *A Negação do Brasil – O Negro na televisão brasileira* präsentiert er beispielsweise fünf chronologische und tabellarische Protokolle über die Mitwirkung der Negros am brasilianischen Fernsehen zwischen 1964 und 1997. Dabei verfolgt er die Stigmatisierung der Negro durch die Darstellung im Fernsehen mit Genauigkeit.²¹⁹ Die Novelas transportieren sowohl geschichtlichen als auch aktuellen und alltäglichen Inhalt. Sie gehören meistens zu dem Genre des Melodramas.

Die Drehbuchautoren der brasilianischen Telenovelas versuchen, eine Spiegelung der brasilianischen Gesellschaft vorzunehmen. Dabei wurden die Drehbücher bewusst im Rahmen der geschichtlichen Aspekte des Landes geschrieben. Araújo zeigt in dem Film *A Negação do Brasil*, wie die Verbreitung des Rassismus durch das Fernsehen in alle sozialen Schichten hinein ein Austauschprozess ist: Die Dreh-

²¹⁷Vgl. Rodrigues, Carla: Racismo Degradê. In: VALOR econômico 14.02.2014. www.agenciapatriagalvao.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7066:14022014-racismo-em-degrade&catid=44:noticias

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Vgl. Araújo Joel Zito Almeida de: *A Negação do Brasil – O Negro na televisão brasileira*. Op.cit., S. 81-82, 109-114, 153-156, 179-181, 235-245.

buchautoren orientieren sich an der Zuschauermeinung. Die Zuschauer schreiben Briefe und äußern darin ihre Wünsche hinsichtlich des Inhalts. Daraus entwickeln die Drehbuchautoren die Geschichte, vor allem den Schluss des gesamten Dramas. Dabei verharren die Negros zwangsläufig in einer brisanten Situation. Die Diskussion darüber stellt die Hauptthematik der Interviews mehrerer Schauspieler in *A Negação do Brasil* dar. Dabei bot vor allem die Erfahrung der Schauspielerin Zeze Motta Erschreckendes.

„Ich erinnere mich, dass einer in einem Brief an das *Jornal do Brasil* geschrieben hat: Wenn ich ein Fernsehschauspieler wäre, und eine solche hässliche und schreckliche Negra küssen müsste, falls ich wirklich Geld bräuchte, würde ich meinen Mund jeden Tag mit Chlor desinfizieren.“²²⁰

Wenn man sich vorstellt, dass das ein Interview für eine der wichtigen Tageszeitungen des Landes ist, bleibt natürlich die Frage, inwieweit diese Ansicht Unterstützung in der Bevölkerung findet. Wenn so etwas in einer anerkannten Tageszeitung publiziert wird, besteht dadurch schon ein großes Verbreitungspotential. Hier kann wahrgenommen werden, wie leicht die Medien in Brasilien im Dienst des Rassismus aktiv werden können. Die Implikation solcher Standpunkte kann Generationen beeinflussen und eine breite Vernetzung zur Manifestation dieser Meinung bilden. A. und J. Assmann charakterisieren diese Erkenntnis als eine der wichtigsten Ergebnisse von Halbwachs Theorie, die von Assmann so genannte „Soziogenese des Gedächtnisses“²²¹, und beschreiben:

„Es entsteht durch Gemeinschaft und es läßt Gemeinschaft entstehen. Das individuelle Gedächtnis ist in Gruppen-Gedächtnisse eingegliedert; man lebt nicht nur, man erinnert auch in Bezug auf das andere, das individuelle Gedächtnis ist Kreuzungspunkt verschiedener Sozialgedächtnisse.“²²²

Die wichtige Rolle der Medien ist auch hinsichtlich der sozialen Schicht und der Bildungsmöglichkeiten zu berücksichtigen. Wie z. B. übernimmt man eine Meinung ohne eine kritische eigene Überlegung. Oder auch, welches Überzeugungspotential besitzt z. B. eine Fernsehsendung für eine Bevölkerungsgruppe mit weniger Bildung. Und wie überzeugend kann eine der wichtigsten und anerkanntesten Tageszeitungen für ihre Leser sein.

²²⁰ Vgl. *A Negação do Brasil*, 73. Sequenz (bei 01:02:08).

²²¹ Assmann, Aleida und Assmann, Jan: 1994, op. cit., S. 118.

²²² Ibid.

In Brasilien gibt es beinahe in jedem Haus ein Fernsehgerät. Bei der Bundesvolkszählung von 2011 wurde identifiziert, dass: „in 96,9% der Haushalte im gesamten Land ein Gerät vorhanden ist“²²³. Dabei besteht eine besondere Angewohnheit. Das Fernsehgerät wird bei den meisten Familien den ganzen Tag angeschaltet gelassen.

Die dort gezeigten Menschen sind nach bestimmten Schichten selektiert. Das Programm, egal für welche Altersgruppe, wird nicht oder kaum durch Negros präsentiert, sie sind dort nicht zu sehen. In Bezug auf dieses Phänomen müssen bestimmte Aspekte berücksichtigt werden, die alle zu einem Thema führen: Nicht nur im Kino, auch im Fernsehen wird in Brasilien in der Regel nichts von Negros produziert.

Das ist auch ein wesentliches Thema in Hinsicht auf die Darstellung des Image der Negros. Wie kann eine Gesellschaft mit so viel intermedialen Dialogen wie Brasilien so ein widersprüchliches Image beibehalten? Nach der Volkszählung von 2010 sind 56% der Landesbevölkerung Negros.²²⁴ Eine Untersuchung in 2007 über die Fernsehmoderatoren und Journalisten der wichtigsten Sender des Landes ergab erstaunliche Daten: 8,6% der Moderatoren sind afrobrasilianischer Abstammung und 88,6% sind eurobrasilianischer Abstammung. Bei den Journalisten sind 5,5% afrobrasilianischer Abstammung und 93,3% sind eurobrasilianischer Abstammung:²²⁵ ein Beweis für die Abwesenheit der Negros in Führungspositionen im Fernsehen. Hier ist es wichtig, die von A. und J. Assmann erläuterte Wirkung der Medien zu berücksichtigen:

„Medien erweitern drastisch den Radius der Zeitgenossenschaft. Durch Materialisierung auf Datenträgern sichern die Medien den lebendigen Erinnerungen einen Platz im kulturellen Gedächtnis. Das Photo, die Reportage die Memoiren, der Film werden in der großen Datenbank objektiver Vergangenheit archiviert.“²²⁶

²²³ IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). PNAD 2011. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios.
[Http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000010135709212012572220530659.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000010135709212012572220530659.pdf)

²²⁴ IBGE.
[Http://www.ibge.gov.br/english/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_da_populacao/resultados_do_universo.pdf](http://www.ibge.gov.br/english/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_da_populacao/resultados_do_universo.pdf)

²²⁵ Diese Untersuchung wurde von der Bundesregierung Brasiliens unterstützt und von dem Medienwissenschaftler und Regisseur Joel Zito Araújo geleitet.
[Http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/pesqtv.pdf](http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/pesqtv.pdf)

²²⁶ Vgl. Assmann, Aleida und Assmann, Jan: 1994, op. cit., S. 120.

Fakt ist, dass die Mehrheit der Bevölkerung sich nicht im Fernsehen gespiegelt sieht. Die Problematik der Telenovelas in Hinsicht auf diese fehlende Repräsentanz besteht nicht als vereinzelt Phänomen. Sie existiert in jeder Hinsicht bezogen auf den gesamten Kommunikationsbereich. Es handelt sich definitiv um keinen Zufall, sondern um einen ideologischen Aspekt, der noch über den Kommunikations- und Medienbereich hinausweist. Auch an jedem anderen besseren Arbeitsplatz befinden sich nur wenige Negros. Beim Fernsehen zeigt sich das Phänomen aus der Realität in einer Form der Multiplikation: ein Image ohne Negros, das bedeutet die Verneinung der Negros.

Die suggestive Bildgestaltung durch das Fernsehen wird von der Mehrheit der Bevölkerung sowie von der Regierung ohne Einschränkung akzeptiert. Neben der großen Macht der Massenmedien entsteht politische Bewegung durch Aktionen der Negro Bewegung. Sie entwickelt sich tatsächlich von Tag zu Tag. Ihre Mitglieder können als wirklich kritische Zuschauer gesehen werden, stellen aber in Brasilien nicht die Mehrheit dar. Die Negro Bewegung hat lange Zeit gebraucht, um eine anerkannte und offizielle brasilianische Institution zu werden. Auf diesen mühevollen Weg blicken wir. Heute gibt es ein Ministerium für die Reparation.²²⁷ Nach Assmann verfügt ein inoffizielles Gedächtnis über weniger Macht in der Gesellschaft als das offizielle Gedächtnis.

„Delegitimierung, das inoffizielle Gedächtnis, die kritische oder subversive Gegenerinnerung, konstituiert als zweites Motiv ein weitere Variante des Funktionsgedächtnisses.“²²⁸

Je weniger Legitimierung der Negros in Brasilien erreicht ist, desto geringer sind die Chancen für ihre Gleichberechtigung im Rahmen der alltäglichen Lebensqualität. Je mehr institutionelle und offizielle Repräsentanz der Bewegung stattfindet sowie Aktionen für die gesellschaftliche Gleichheit durchgeführt werden, desto stärker steht die brasilianische Regierung als Garant dafür, dass die Negros gleiche Optionen und Positionen wie die Nicht-Negros in Brasilien erhalten.

Die weit verzweigte Geschichte gegen das Image der Negros zeigt sich in der Volkszählung außergewöhnlich deutlich. Dort wird der massive Medieneinfluss auf

²²⁷ Sekretariat für Maßnahmen zur Rassengleichheit (SEPPIR), gegründet 2003.
Vgl. <http://www.seppir.gov.br/>

²²⁸ Vgl. Assman 1994. Op. cit., S. 125.

die generelle Verneinung dieser ethnischen Gruppe offenbar. Wie Araújo in seinem Film *Filhas do Vento* und auch bei *A Negação do Brasil* zeigt, fängt der vielfältige Minderheiten- und Minderwertigkeits-Prozess in den Familien an. Einerseits sehen sie sich nicht in Fernsehsendungen als Familien repräsentiert. Und deswegen glauben sie andererseits selbst nicht an ihre Chance. Die Diskriminierung geht täglich in jedes Wohnzimmer – ohne extra eingeladen werden zu müssen. Diese Diskriminierung multipliziert sich bei jeder Sendung, egal ob es sich um einen Film für die Kinder handelt oder für Erwachsene. Die Negros sind dort beinahe nicht präsent. Sie sind einfach nicht da, als ob sie in Wirklichkeit nicht existieren oder nicht eine bedeutende Minderheit wären.

Ein Lebensprojekt wie das von Joel Zito Araújo – der einen Film nach dem anderen dreht, um das Thema zu diskutieren, ist zweifellos bemerkenswert. Denn im Grunde benötigt das Problem der Repräsentation der Negros in der brasilianischen Gesellschaft eine große Aktion. Die Filme von Araújo zeigen sich als Widerstandsprojekt und rufen zu einer breiteren Diskussion auf. Er leistet seinen Beitrag und ist der Meinung:

„(...) es ist ein Paradigma für die Gegenwart und für die Zukunft, unseren vielfältigen Rassen Sichtbarkeit zu verleihen und die Ideologie der Aufhellung zu dekonstruieren. Und dies wird gemacht mit der einfachen Haltung der Wertschätzung für Negro Darsteller wie für jeden anderen Brasilianer und nicht für ein Stereotyp seiner selbst.“²²⁹

Es muss natürlich auch gesagt werden, wie viele Fortschritte es im letzten Jahrzehnt gab. Dazu gehören die hier schon erwähnten Gesetze, die Aufklärung sowie Initiativen und Bewegungen. Trotzdem gibt es immer noch die brennende Thematik der hier analysierten Dokumentar- und Spielfilme. Alltäglich gehört das Phänomen zum Familienkreis. Wie in den Filmen zu sehen, richten die Eltern rassistische Schimpfwörter oft sogar gegen die eigenen Kinder. Und dieser Umgang miteinander erstreckt sich nicht nur auf die Familie.

²²⁹ „(...) é um paradigma para o presente e para o futuro, dar visibilidade para a nossa diversidade racial e desconstruir a ideologia do branqueamento. E isso é feito na atitude simples de valorizar o personagem negro como um brasileiro comum, e não como estereótipo de si mesmo.“

Buala: À conversa com Joel Zito Araújo – posicionamento, estéticas e cinematografias.
[Http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-conversa-com-joel-zito-araujo-posicionamento-esteticas-e-cinematografias](http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-conversa-com-joel-zito-araujo-posicionamento-esteticas-e-cinematografias)

Bei Geschäften aller Art erleben die Negros alltägliche Rassendiskriminierung auch von anderen Negros und selbstverständlich von Nicht-Negros. Bis in die 80er Jahre hinein lautete eine sehr bekannte Form von Anzeigen in Zeitungen: „Es werden Frauen mit gutem Aussehen als Sekretärin gesucht“. Sogar in einem Song aus den 80er Jahren wird dieser Standard-Text noch immer besungen.²³⁰ Diese Bedingung (gutes Aussehen) bedeutet unter anderem, keine Negra zu sein. Das war ein wichtiges Zeichen für die Negras. Reaktionen wie „aber wie haben gutes Aussehen gesagt“, wenn eine Negra sich für die Stelle vorstellen wollte, all diese Erlebnisse summieren sich und drücken folgeschwer auf das Selbstbewusstsein dieser Bevölkerung.

Bei öffentlichen Angelegenheiten wie z. B. in Behörden verstärkte sich noch die negative Brisanz der Thematik. In diesem Fall blickt die Polizeibehörde in Brasilien auf eine lange rassenfeindliche Geschichte zurück.

Oft handelt es sich bei den Polizisten auch um Negros; Negros, die andere Negros nicht respektieren. Es existiert ein jährlicher „Volksmord“ von Negro Jugendlichen in allen Favelas quer durch das Land. Ein Großteil der Morde wird von der Polizei begangen. Die Taten sind bekannt. Der „Direktor von Amnesty International in Brasilien, Atila Roque, sagte, dass die schwarze Bevölkerung noch diskriminiert wird, beispielsweise durch die Arbeitsweise von Polizei und Staatsgewalt“²³¹.

„Daten aus dem National Health System (SUS) zeigen, dass in zwei Jahren (2006-2007), 59 896 schwarze Jugendliche zwischen 10 und 24 Jahren ermordet wurden, das Alter, in dem wir den größten Unterschied zwischen der Zahl der Morde von Schwarzen und von Weißen haben.“²³² Einige dieser Jugendlichen gehören zur Drogenmafia, sie sterben in großer Anzahl, bevor sie 25 Jahre alt sind. Das ist das Horrorszenarium, welches zum Alltag der Negrofamilien in den Favelas gehört. Eine bekannte Studie über die Inzidenz der Rassenfrage bezüglich Gewalt mit Todesfolge in Brasilien untersucht die Grundlage der vom Gesundheitsministerium erfassten Mor-

²³⁰ Song von Irmãs Freitas: Sekretariá.

Vgl. <http://www.vagalume.com.br/irmas-freitas/secretaria.html>

„Precisa-se de Moça boa aparência para secretária.“

²³¹ Vgl. Rodrieges, Carla: Racismo Degradê. In: VALOR econômico 14.02.2014.

[Www.agenciapatriciagalvao.org.br/index.php?](http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7066:14022014-racismo-em-degrade&catid=44:noticias)

[option=com_content&view=article&id=7066:14022014-racismo-em-degrade&catid=44:noticias](http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7066:14022014-racismo-em-degrade&catid=44:noticias)

²³² Vgl. Menezes, Jamile: Vilma Reis fala em CPI sobre Violência na Câmara, 13.10.2009.

[Http://www.ceafro.ufba.br/web/index.php/noticias/exibir/18](http://www.ceafro.ufba.br/web/index.php/noticias/exibir/18)

talitätsraten zwischen 2002 und 2010. Diese Debatte eröffnen wir an späterer Stelle im vorliegenden Text.²³³

Vor mehr als fünfzig Jahren schrieb Fanon über das kollektive Gedächtnis bezüglich der Multiplikation des Schadens, der zwischen „seinesgleichen“ angerichtet wird. Dieser bleibt bestehen und erneuert sich als ein klares Vermächtnis, gemäß einer genauen Strategie des kolonialen Systems.

„Auf der individuellen Stufe findet man eine wahre Negation des gesunden Menschenverstandes. Während der Kolonialherr oder der Polizist die Kolonisierten den ganzen Tag lang ungestraft schlagen, beschimpfen, auf die Knie zwingen kann, wird derselbe Kolonisierte beim geringsten feindlichen oder aggressiven Blick eines anderen Kolonisierten sein Messer ziehen. Denn die letzte Zuflucht des Kolonisierten besteht darin, seine Würde gegenüber seinesgleichen zu verteidigen. In den Stammesfehden leben die alten, in das kollektive Gedächtnis eingegangenen Ressentiments wieder auf.“²³⁴

Ein kollektives Gedächtnis voll negativer Erinnerung. Davon handeln die Diskussionen, welche Araújo mit seinem Film eröffnet. Kinder und jugendliche Negros, welche in ihrem Leben kaum eine Chance zum Überleben haben. Ihre Lebensperspektive liegt außerhalb des Horizonts der Gesellschaft. Das passiert sehr leicht, wenn sie in Armut und als Negro in einer rassistischen Gesellschaft leben. Ihre Erinnerungen mit denen eines jeden aus ihrem Lebenskreis multiplizieren sich miteinander und manifestieren sich als negatives Vorbild: sei es durch kleine oder große Medien, sei es durch die familiäre Kommunikation und die Schulbücher. Durch große Medien, wie die Musik, die Fernsehsendungen, Werbung, Literatur, Internet oder das Kino wird das Thema noch ernster. Aus jedem Bereich sammeln sich Bilder und Eindrücke – ein breitgefächertes kollektives Gedächtnis. Die „Bilder“, welche Araújo erschafft, können viele Negros in Brasilien betreffen. Der Beweis dafür besteht in der Gedächtnistheorie selbst. Das alles bietet eine Bestätigung, legt Zeugnis ab von der Geschichte des Kolonialismus.

Schon lang bewies die Theorie des kollektiven Gedächtnisses die Existenz eines sozialen Gedächtnisses. Dazu erscheint das kommunikative Gedächtnis²³⁵ als ein Bestandteil unserer individuellen Erinnerung. Alle zusammen führen zu Kreisläufen mit

²³³ Vgl. „Mapa da violência 2012 – A Cor dos Homicídios no Brasil.“
[Http://www.mapadaviolencia.org.br/mapa2012_cor.php](http://www.mapadaviolencia.org.br/mapa2012_cor.php)

²³⁴ Vgl. Fanon, Frantz: 1966, op. cit., S. 45.

ursprünglichen Elementen, welche eine Art Netzwerk des Gedächtnisapparats bilden. Das gehört unwillkürlich zur menschlichen Existenz, gleichgültig in welcher Gruppe jemand lebt. Diese Kreisläufe sind in jeder Gruppe lebendig. Jeder Mensch erwirbt und verbreitet gleichzeitig die erlebten, aus mehreren Generationen stammenden Formen von Gedächtnismodellen.

Durch die hier ausgesuchten Filme kann versucht werden, sich an die Stelle eines Negros zu versetzen. Das Ziel ist, den psychischen Zustand eines Menschen zu analysieren, der durch verschiedene Gedächtnisformen in eine Position der Unterdrückung gedrängt wird.

Die ursprüngliche Figur des Sklaven existiert in diversen Gedächtnisformen. Dazu gehören alle Arten von Diskriminierung, welche die koloniale Zeit kennzeichnen. Sie überlagern und überlappen sich und liegen nebeneinander. Diese Benachteiligungen kreisen meistens um den Phänotyp, das heißt, es geht vor allem um die Hautfarbe. Die Benachteiligung rekonstruiert und multipliziert sich, so dass die vielfältigen Formen des Rassismus sich durch sich selbst und miteinander reproduzieren und verstärken.

Die Vermehrung des Gedächtnisses gehört zum Alltag. Ein weiterer sehr wichtiger Aspekt in diesem Zusammenhang ist die Geschwindigkeitsentwicklung der modernen Medien. Dadurch wird das unerschöpfliche Gedächtnismodell gleichzeitig interagiert. Das *multiplikative Gedächtnis* ist ja ein Phänomen des Austausches unterschiedlicher Medien. Für einen sozialisierten Menschen ist die vielfältige alltägliche Kommunikation von unermesslicher Bedeutung. Der Austausch ist einfach nicht zu kontrollieren oder zu bremsen, er ist Teil der modernen Gesellschaft. Schon im Mutterleib erfährt ein Mensch, was in seiner Umgebung geschieht. Kurz nach der Geburt zeigt das Menschengehirn ein unvergleichbares Entwicklungspotential und eine unvergleichliche Lernfähigkeit.²³⁶

Ein Teil dessen, was ein Menschen hört, hängt von seiner Kindheit ab und kann von ihm selbst ab einem bestimmten Alter reproduziert werden, insbesondere, wenn durch jedes Medium Information mit gleichen inhaltlichen Tendenzen verbreitet wird.²³⁷ Es besteht immer die Gefahr, die Information als selbstverständlich, also un-

²³⁵ Vgl. Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis – Eine Theorie der Erinnerung. München, 2008, S. 70.

²³⁶ Ibid., S. 58, 59.

²³⁷ Ibid., S. 105-110.

geprüft zu übernehmen. So prägen die Informationsinhalte das Bewusstsein, weil sie oft über lange Zeiträume wiederholt wurden. Denn das Erinnerungsvermögen entwickelt sich systematisch bei jedem Kontakt.

Es kann sich eine Art Deformierung des Gedächtnisses aus dem Kontakt und Austausch heraus konfigurieren. Das kann leicht bei einer ethnischen Gruppe im Rahmen ganz normaler, alltäglicher Wiederholungen von Handlungen und Verhaltensmustern passieren. Ein typisches Beispiel dafür ist die Negrobevölkerung in Brasilien. Die Geschichte ist negativ, das Aussehen der Menschen wird nicht akzeptiert. Darüber hinaus wird an den Fähigkeiten und selbst an der Intelligenz der Negros gezweifelt. Es liegt dabei eine tragische Tendenz darin, dass die Menschen, die dieses System erleben und erleiden, es selbst genau so weiter vermitteln. So multipliziert sich das Gedächtnis der Menschen. Das funktioniert auf diese Weise selbstverständlich bei jeder Gesellschaft mit jeder Historie. In der vorliegenden Arbeit werden diese destruktiven Prozesse in Hinsicht auf unser brasilianisches Kolonialerbe untersucht.

Das multiplikative Gedächtnis ist ein soziales und mediales Phänomen. Nach dem Beispiel von Araújo *A Negação do Brasil* erscheint das multiplikative Gedächtnis als ein Element, welches die Rassenfeindlichkeit verbreiten und verfestigen kann. Damit kann es als ein mögliches Instrument des Rassismus gesehen werden. Die Vielfältigkeit dieses Phänomens liegt in der Kommunikationsfähigkeit der Menschen begründet: das heißt, in der Macht und Kunst der Formulierung. In seiner Archäologie des Wissens beschreibt Foucault die Struktur solch komplexer Vorgänge:

“Die Konfiguration des Äußerungsfeldes umfasst auch Formen der Koexistenz. Diese zeichnen zunächst ein Feld der Präsenz (und darunter muss man alle bereits woanders formulierten Aussagen verstehen, die in einem Diskurs als anerkannte Wahrheit, als exakte Beschreibung, als begründete Überlegung oder notwendige Annahme wiederaufgenommen werden; man muss auch die darunter verstehen, die kritisiert, diskutiert und beurteilt werden, wie die, die zurückgewiesen oder ausgeschlossen werden); in diesem Feld der Präsenz können die errichteten Beziehungen zur Ordnung der experimentellen Überprüfung, der logischen Wertung, der reinen und einfachen Wiederholung, der durch die Tradition und Autorität gerechtfertigten Annahmen, des Kommentars, der Untersuchung der verborgenen Bedeutungen, der Analyse und des Irrtums sein; diese Beziehungen können explizit (und mitunter in spezialisierten Aussagetypen formuliert

sein: Referenzen, kritische Diskussionen) oder implizit und in die gewöhnlichen Aussagen eingekleidet sein.”²³⁸

Die „gewöhnlichen Aussagen“ sind das, was in jeder Gruppe zu alltäglichen Situationen gehört. Darunter verbirgt sich die besondere Kraft der Kommunikation. Die Werke Araújo bieten Referenzen kritischer Diskussionen über die Stellung der Negros in der brasilianischen Gesellschaft. Das ist sein Anliegen, sein Ziel; und das erreicht er bei jedem seiner Filme, sei es Spielfilm oder Dokumentarfilm, Kurzfilm oder Experimentalfilm. Seine Recherche beweist die Notwendigkeit einer kritischen Diskussion über die Rolle der Negros in der brasilianischen Gesellschaft. Es besteht eine deutliche Verbindung zwischen dem aktuellen Selbstbewusstsein der Negros und der Lebenssituation ihrer Vorfahren. Die Kommunikation, welche als Motor der Rassenfeindlichkeit gilt, lebt in der Gruppe und multipliziert sich. Alle Wege führen zu Kommunikation und Austausch von Erinnerung und Eindruck. Jede Rede kann durch die menschliche Fähigkeit, sie zu reproduzieren, weitergetragen werden. Genau diese Fähigkeit nenne ich multiplikatives Gedächtnis.

Betrachten wir das Kommunikationsphänomen, welches die Filmbewegung des Cinema Negro zur Diskussion stellt, wird es erforderlich, den Blick zu erweitern. Das führt uns zu der Struktur des kolonialen Systems und darüber hinaus zur Postkolonialdebatte.

4.4 Zur Definition des Postkolonialismus

4.4.1 Der Antikolonialismus nach Frantz Fanon als Grundlage der postkolonialen Theorie

Die interdisziplinäre Flexibilität des Postkolonialismus als Theorie hat ihre Wurzeln bereits in den 60er Jahren im Antikolonialismus. Mit seinem Werk *Die Verdammten dieser Erde*²³⁹ entfachte Fanon im Jahr 1961 weltweite Diskussion über die Situation der Kolonisierten.

Fanon stellte seine Erfahrung mit großer Sensitivität in klaren Worten vor. Er brachte die Realität von Millionen kolonisierter Menschen ans Licht. Seine Schrift schockierte die Menschen und löste eine internationale Debatte über das Thema aus.

²³⁸ Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt, 1988, S. 85.

²³⁹ Fanon, Frantz: 1981, op. cit..

Endlich wurden die wesentlichen Tatsachen bezüglich des Erbes des Kolonialismus auf den Tisch gebracht.

„Die Dekolonisation ist bekanntlich ein historischer Prozess; das heißt, sie kann nur in dem Maße verstanden werden, ihre Intelligibilität finden, sich selbst durchschaubar sein, in dem die geschichtsbildende Bewegung, die ihr Form und Inhalt gibt, erkannt wird. Die Kolonisation ist das Zusammentreffen zweier von Geburt an antagonistischer Kräfte, die ihre Eigentümlichkeit gerade aus jener Substantivierung gewinnen, welche die koloniale Situation absondert und speist. Ihre erste Konfrontation hat sich unter dem Zeichen der Gewalt abgespielt, und ihr Zusammenleben – genauer: die Ausbeutung des Kolonisierten durch den Kolonialherrn – wurde mit Hilfe von Bajonetten und Kanonen erzwungen. Der Kolonialherr und der Kolonisierte sind alte Bekannte. Und der Kolonialherr kann tatsächlich mit Recht behaupten, „sie“ zu kennen. Er ist es, der den Kolonisierten geschaffen hat und noch fortführt, ihn zu schaffen. Der Kolonialherr gewinnt seine Wahrheit, das heißt seine Güter, aus dem Kolonialsystem.“²⁴⁰

Die Bekanntschaft zwischen dem Kolonialherrn und dem Kolonisierten hinterlässt eine unendliche Spur. Diese ist die Quelle vieler Interpretation und lebt weiter in Hinsicht auf „die Ausbeutung des Kolonisierten durch den Kolonialherrn“²⁴¹. Betrachtet man die kolonisierten Länder heute, merkt man, wie die Debatte von Fanon fünfzig Jahre später noch aktuell ist. Er sagte sinngemäß: Die kolonisierten Räume existieren wie eine Art leerer Raum. Kaum etwas bleibt intakt. Es besteht eine absolut ausgerottete Welt in vielen Bereichen. Fanons Schriften verkünden den Protest und erreichen seit den 60er Jahren mehrere Generationen, die bereit für diese Debatte sind. Noch in 1961 schreibt Jean-Paul Sartre als Vorwort für „Die Verdamnten dieser Erde“:

„Zunächst müssen wir ein unerwartetes Schauspiel über uns ergehen lassen: das Striptease unseres Humanismus. Ihr wißt genau, dass wir Ausbeuter sind. (...) dass wir erst das Gold und die Metalle und dann das Erdöl der neuen Kontinente genommen und in unsere alten Mutterländer gebracht haben. Nicht ohne ausgezeichnete Ergebnisse: Paläste, Kathedralen, Industriestädte.“²⁴²

²⁴⁰ Ibid., S. 30.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Sartre, Jean-Paul: Vorwort in: Fanon, Frantz: 1981, op. cit., S. 22-23.

Dadurch bereitet Sartre die Leser auf die Diskussion vor. Fanons Werk legte ohne Zweifel einen Markstein in der Geschichte und der Diskussion über das Kolonialerbe. Kaum ein anderer davor hat das Thema in so intensiver, klarer und offener Art bearbeitet.

„Der Kolonialherr macht die Geschichte und weiß, dass er sie macht. (...) Die Geschichte die er schreibt, ist also nicht die Geschichte des Landes, das er ausplündert, sondern die Geschichte seiner eigenen Nation, in deren Namen er raubt, vergewaltigt und aushungert.“²⁴³

Fanon konnte die Geschichte der Kolonisierten nach seiner Diagnose nicht weiter verfolgen. Er starb an dem Tag der Veröffentlichung seines Werks. Seine Debatte erreichte die kolonisierten Länder, die damals so genannte Dritte Welt, in kurzer Zeit. Die prekäre Realität vieler Arbeiter führte zur Revolte. Fanons Worte wurden von vielen revolutionären Gruppen der 60er und 70er Jahre weitergetragen. „Die Verdammten dieser Erde“ avancierte zum „Manifest der antikolonialen Revolution“.²⁴⁴

Eine Welle des Fanonismus erreichte z. B. Brasilien in der 60er Jahren. Das von Glauber Rocha verfasste Manifest „Ästhetik des Hungers“, der Leitfaden der Filmbewegung „Cinema Novo“, ist ein weiteres Beispiel. Beim Vergleich der Werke Fanons mit Rochas Manifest gewinnt man den Eindruck, dass sie über die gleiche Situation im gleichen Land berichten:

„Der europäische Betrachter interessiert sich für die Probleme des künstlerischen Schaffens der unterentwickelten Welt nur in dem Maße, wie dieses seine Sehnsucht nach dem Primitiven befriedigt. Aber dieser Primitivismus tritt nur in einer hybriden Form auf. Er ist ein Erbe der zivilisierten Welt und falsch verstanden, weil er durch die Bedingungen des Kolonialismus aufgezwungen ist. (...) Lateinamerika ist eine Kolonie geblieben. Der Unterschied zwischen dem Kolonialismus von gestern und dem von heute liegt nur in der raffinierten Art der Kolonisatoren, und unterdessen versuchen wiederum andere Kolonisatoren an deren Stelle zu treten, mit noch subtileren und noch wohlwollenderen Formen. (...) Das internationale Problem Lateinamerikas ist lediglich eine Frage des Wechsels der Kolonialherren. Deshalb hängt unsere Befreiung immer von neuer Beherrschung ab. (...) Die wirtschaftlichen Bedingungen haben uns eine

²⁴³ Fanon, Frantz: 1981, op. cit., S. 43.

²⁴⁴ Vig. Mulo, Tobias: Für eine Kultur in Bewegung. Neue Biografie über Franz Fanon. In: Sozial Geschichte Zeitschrift für historische Analyse des 20 und 21. Jahrhundert; 19, 2004, H2, S. 94-100.

philosophische Rachitis ins Land geschleppt, eine Ohnmacht, die uns manchmal bewußt ist, manchmal nicht. Im ersten Fall bedeutet das Sterilität, im zweiten Hysterie. ²⁴⁵

Das Thema war und ist noch auf jedem Kontinent bekannt und aktuell. Die Ursachen des Selbstverständnisses Europas und der Europäer in Bezug auf die Kolonisierten erklärt Fanon mit eindeutigen Worten. Die ökonomischen Unterschiede verbinden sich oft mit der Zugehörigkeit zur ethnischen Gruppe. Hier erläutert Fanon die häufig übersehenen Ursachen. Die Lebensqualität der Bewohner ist in den meisten kolonisierten Ländern mit der Hautfarbe verkoppelt worden. In Brasilien ist das die Regel: ein großer Teil der Favelasbewohner sind Negros. ²⁴⁶

„Die Eigenart des kolonialen Kontextes besteht darin, dass die ökonomischen Realitäten, die Ungleichheiten, der enorme Unterschied der Lebensweisen niemals die menschlichen Realitäten verschleiern können. Wenn man den kolonialen Kontext in seiner Unmittelbarkeit wahrnimmt, so wird offenbar, dass was diese Welt zerstückelt, zuerst die Tatsache der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Art, einer bestimmten Rasse ist. In den Kolonien ist der ökonomische Unterbau zugleich ein Überbau. Die Ursache ist Folge: man ist reich weil weiß, man ist weiß weil reich.“ ²⁴⁷

Afrobrasilianer können heute eine viel bessere Lebensqualität haben als vor 100 oder noch vor 50 Jahren. ²⁴⁸ Das ist aber das Ergebnis einer systematischen Konfrontation mit der Rassenfeindlichkeit. Das bedeutet einen permanenten Kampf. Die Prozesse der Dekolonisation sind von diversen Aspekten, vor allem von der Bil-

²⁴⁵ Teixeira Gomes, J. Carlos: Glauber Rocha esse Vulcão. Rio de Janeiro, 1997, S. 594.

²⁴⁶ Vgl. dazu aktuelle Daten: Brito, Ângela Ernestina: “O ONTEM ETERNO”? Moradia e Desigualdade Sócio-Racial no Brasil, Desafio para o Serviço Social: <http://www.cress-mg.org.br/arquivos/simposio/O%20ONTEM%20ETERNO%20MORADIA%20E%20DESIGUALDADE%20SOCIORACIAL%20NO%20BRASIL,%20DESAFIO%20PARA%20O%20SERVIÇO%20SOCIAL.pdf>

Und: Kurtis, Elton: Brasil tem mais de 11 milhões de favelados, revela IBGE; 09.11.2013: <http://www.vaiserrimando.com.br/brasil-tem-mais-de-11-milhoes-de-favelados-revela-ibge/>

²⁴⁷ Fanon, Frantz: 1981, op. cit., S. 33.

²⁴⁸ Vgl. IBGE – Estatísticas Históricas do Brasil: Séries Econômicas, Demográficas e Sociais de 1550 a 1988. Rio de Janeiro. Dazu Vgl. http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/li-v17983_v3.pdf

Barcelos, Luiz Cláudio. Raça e Realização Educacional no Brasil. Rio de Janeiro, 1992. Dissertação de Mestrado, Sociologia. Iuperj.

“Educação e Desigualdades Raciais no Brasil”, in Cadernos de Pesquisa, n°86, São Paulo, ago./1993, S. 15-24.

dung, abhängig. Dafür bedeutet der Zugang zur Kommunikation eine wichtige Voraussetzung. Zu beobachten ist, dass eine Änderung viel mehr Zeit benötigt als gedacht. Die Bilder in den Filmen *Bróder* oder in *A Negação do Brasil* zeigen eine komplexe Struktur, die mit der Armut einhergeht. Wer in den Favelas aufgewachsen ist, kann nicht an Märchen glauben. Die schlechte Lebensqualität dieser Orte ist geschichtlich begründet. Rocha schreibt „Das internationale Problem Lateinamerikas ist lediglich eine Frage des Wechsels der Kolonialherren“²⁴⁹. Diese Feststellung gewinnt Leben in der 54. Sequenz (bei 00:59:39) des Films *Bróder*.

„Mein Kind, du weißt schon, dass ich Befehle ausführe. Ich mache die Abrechnung und organisiere. Ich bin wie ein Vater für euch. Ich verlange und kassiere. Ich bin mit euch hier draußen und da drinnen.“²⁵⁰

Hier verbinden sich die verschiedenen Aspekte dieser Untersuchung. Die Kampfbereitschaft vieler Generationen hinsichtlich der Dekolonisationsprozesse steht im direkten Dialog mit dem kulturellen Gedächtnis der Brasilianer. Der Aufbau eines neuen Erinnerungsvermögens wurde und wird nur durch konsequente politische Projekte möglich. Die Bundesregierung in Brasilien bemüht sich darum mithilfe verschiedener und konsequenter Aktionen vor allem in den letzten zehn Jahren. Die Gründung des schon erwähnten Sekretariats für Maßnahmen zur Rassengleichheit (SEPPIR), gegründet 2003, welches sich mit Aspekten wie Diskriminierung und bessere Chancen für die armen Bevölkerungsanteile beschäftigt, ist ein wichtiges Beispiel dafür. Seit dem Amtsantritt des Präsidenten Luiz Lula da Silva im Jahr 2003 gehören Programme und Aktionen um diesen Kampf zur Praxis.²⁵¹ Dabei bildet die Kommunikation einen wichtigen Bestandteil und dafür setzt der aktuelle Inhalt der Filmdiskussion des neuen Cinema Negro in Brasilien ein positives Zeichen.

In den 80er Jahren entwickelte sich die postkoloniale Debatte in verschiedene Richtungen. Die Theorie der „Ersten“, „Zweiten“ und „Dritten Welt“ überzeugte nicht mehr. Die Terminologie „Dritte Welt“ wurde scharf kritisiert. Forscher wie Ahmad (1987) und Burton (1985) identifizierten den Begriff „Dritte Welt“ als unklar und nega-

²⁴⁹ Teixeira Gomes, J. Carlos: Glauber Rocha esse Vulcão. Rio de Janeiro, 1997, S. 594.

²⁵⁰ Bróder, (54. Sequenz, bei 00:59:39): „Meu guri!! você já deve saber que eu cumpro ordens. Presto contas, organizo. Eu sou um pai pra vocês. Eu exijo e cobro. Eu estou com vocês aqui fora e lá dentro.“

²⁵¹ Vgl. SEPPIR (Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial). [Http://www.seppir.gov.br/](http://www.seppir.gov.br/)

tiv für alle drei Regionen der Welt.²⁵² In ihren Augen konserviert dieser Begriff die Unterdrückung sozialer Schichten und hilft nicht, die Zustände zu verbessern.

Im gleichen Zug mit Fanons Werk erscheint „The Bluest Eye“ von Toni Morrison.²⁵³ Sie bietet eine Auseinandersetzung mit dem „totalitären Charakter“ und eine kritische Perspektive auf die fixe Idee von „Weiß“. Ihr Blick ist hilfreich in Hinsicht auf die Analyse der Filme des Novo Cinema Negro in Brasilien. Ihre Kritik ist adressiert an die Idee, welche an der Vorherrschaft der Weißen festhält, sie als etwas Besseres vorstellt. Im Sinne der Critical Whiteness trägt das Buch *The Bluest Eye* den Untertitel: „alles würde gut werden, wenn sie nur blaue Augen hätte“. In Form einer Erzählung beschreibt Toni Morrison das Leben eines schwarzen Menschen. Im Zentrum steht die „Schönheit“ der anderen – der Weißen, als absolutes Schönheitsmodell. Die beschriebene Person konnte oder durfte ihre eigene „Schönheit“ nie sehen. Morrison bearbeitet die Thematik weniger mit Blick auf die Objekte des Rassismus als vielmehr auf diejenigen Strukturen und Subjekte, die Rassismus verursachen und von der Idee des Rassismus profitieren. Sie stellt die Frage: Warum können so viele Menschen nicht sagen: Du hast ein wunderschönes braunes oder schwarzes Auge. Deine schwarze Haut ist sehr schön.

Vergleichbar mit Morrison sucht 1983 die afrikanische Ethnologin Diana Bonnelamé mit „*Wie andere Neger auch*“ nach Antworten. Es handelt sich um eine Promotionsarbeit an der Universität Köln, mit dem Thema „Religiöse Erziehung Heranwachsender evangelischen Glaubens in einer Großstadt der Industriegesellschaft“ die erste Forschungsarbeit in Deutschland, die das „Weiß-Sein“ durch eine Negra kritisch erforschte.²⁵⁴ Bonnelamé untersucht Initiationsrituale deutscher Protestanten. Sie wollte aus der Perspektive der „schwarzen Sicht“ bestimmte Aspekte des Lebens der „weißen“ Kultur analysieren. Zusammen mit Peter Heller dokumentiert sie deren Verhalten und Reaktionen im akademischen Diskurs in dem Dokumentarfilm „*Wie andere Neger auch*“.²⁵⁵

²⁵² Stam, Robert: *Introdução à teoria do Cinema*. São Paulo, 2003.

²⁵³ Morrison, Toni: 1979, op. cit., S. 59, 68, 148.

²⁵⁴ Dazu siehe: (O. V.) *Körperliche Analphabeten*. In: *Der Spiegel*, Nr. 34, 22.08.1983. [Http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14021771.html](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14021771.html)

²⁵⁵ Regie und Drehbuch: Peter Heller und Dianne Bonnelame. *Wie andere Neger auch*. Dokumentarfilm, 70 Min.

Der Antikolonialismus erscheint als Basis der kontinuierlichen Debatte um den Postkolonialismus. Das Thema wird aus vielseitiger Perspektive in unterschiedlichen Fachgebieten untersucht.

4.4.2 Die postkoloniale Theorie

Beim Postkolonialismus handelt es sich heute um eine interdisziplinäre Theorie. Der akademische Markstein des Postkolonialismus liegt im Werk *Orientalismus* (1978) von Edward Said begründet. Said untersucht dort die Mechanismen, die Macht und den Diskurs des westlichen Imperialismus, das heißt, die „enorme systematische Disziplin“ mit der die Europäer die „Erfindung“ der Stereotype für die östliche Kultur bewerkstelligt haben. Dafür verwendet Said die begriffliche Basis von Foucault, „Diskurs“, „Macht“ und „Nexus“, als Ausgangspunkt seiner Analyse:

„My contention is that without examining Orientalism as a discourse one cannot possibly understand the enormously systematic discipline by which European culture was able to manage – and even produce – the Orient politically, sociologically, militarily, ideologically, scientifically, and imaginatively during the post-Enlightenment period. Moreover, so authoritative a position did Orientalism have that I believe no one writing, thinking, or acting on the Orient could do so without taking account of the limitations on thought and action imposed by Orientalism. In brief, because of Orientalism the Orient was not (and is not) a free subject of thought or action.“²⁵⁶

Said erklärt, welche Komplexität der Antagonismus zwischen Orient und Okzident aufweist; wie tief der Abgrund ist, in dem die kolonisierten Räume liegen. Eine Reihe subjektiver Aspekte, die für die Analyse des gesamten Systems des Kolonialismus wesentlich sind, werden mithilfe seiner Methode einer Untersuchung unterzogen. Die Entlarvung der Strukturen und der Bürokratie des Kolonialismus stehen dabei im Mittelpunkt.

Ein anderer wichtiger Name für die postkoloniale Theorie ist Homi Bhabha. In seinem Werk *The Location of Culture*²⁵⁷ führt er unter dem Begriff „Mimikry“ eine Interpretation der Manipulationsmethode durch. Er hält sie für eine gekonnte komplexe Strategie der Kolonisatoren. In seiner Theorie entdeckte Bhabha einen „Dritten

²⁵⁶ Said, W. Edward: 2003, op. cit., S. 3.

²⁵⁷ Bhabha, Homi: 2010, op. cit S. 122.

Raum“ für die Auseinandersetzung der Kulturen. Ein Raum, welcher zwischen Ost und West steht, den Polaritäten zwischen der „Dritten Welt“ und denen der „Ersten Welt“. Die Mobilität kultureller Elemente führt zum Phänomen der Homogenisierung, was er als Hybridität definiert. Der „Dritte Raum“ erscheint als Voraussetzung dieses Phänomens und dient als Passage für die große Weltbevölkerungsmigration.

"The stairwell as liminal space, in-between the designations of identity, becomes the process of symbolic interaction, the connective tissue that constructs the difference between upper and lower, black and white. The hither and thither of the stairwell, the temporal movement and passage that it allows, prevents identities at either end of it from settling into primordial polarities. This interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy."²⁵⁸

Wäre es möglich, zu generalisieren, dass mit der Zeit eine „Verhinderung“ der Polarität und Hierarchie zwischen Weißen und Schwarzen implementiert wird? Diesen Aspekt werde ich später anhand des ausgesuchten Filmmaterials weiter thematisieren.

Ferner bemerkt Bhabha, dass viele Autoren im Verlauf der Geschichte durch „ironische“ Argumentation eine Kunstfertigkeit im Artikulieren von Macht und Bedrohung erreicht haben. Bhabha analysiert die Form der Diskurse der Kolonisatoren hinsichtlich ihrer Machtartikulation.

Eine exemplarische Darstellung der Verbindung zwischen der postkolonialen Theorie von Bhabha und der brasilianischen frühen und zeitgenössischen politischen Geschichte bietet Guy Helmingers in Form eines Romans mit dem Titel „Neubrasilien“ in 2010.²⁵⁹

„Von eminenter Bedeutung für den postkolonialen Identitätsbegriff ist die Kategorie des Anderen: Identität konstituiert sich stets auf der Basis von Differenzierung, Marginalisierung, Diskriminierung und Exklusion des rassistisch, ethnisch, sexuell und kulturell Anderen.“²⁶⁰

²⁵⁸ Ibid., S. 5.

²⁵⁹ Vgl. dazu Lieb, Daniela: Buchbesprechung Mai 2011, S. 61.
[Http://www.forum.lu/pdf/artikel/7174_307_Lieb.pdf](http://www.forum.lu/pdf/artikel/7174_307_Lieb.pdf)

²⁶⁰ Vgl. http://www.forum.lu/pdf/artikel/7174_307_Lieb.pdf

Die Kolonisatoren beschwören ihre Autorität in Form einer postkolonialen Theorie, der „Repräsentation von Differenz“. Dadurch zerstörten die Kolonisatoren die Mythologie fremder Gruppen, sie reformulierten und imitierten damit rücksichtslos deren Kultur.

„Mimicry is, thus the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation and discipline, which 'appropriates' the Other as it visualizes power. Mimicry is also the sign of the inappropriate, however, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an immanent threat to both 'normalized' knowledges and disciplinary powers.“²⁶¹

Tatsache ist, dass keine langfristige Bedrohung und konsequente Gewalttätigkeit ohne strikte Konsequenz und Zielsetzung möglich sind. Unter diesem Aspekt müssen die Manipulation und die Übernahme fremder Kultur in der Weltgeschichte betrachtet werden. Ob im 17. Jahrhundert oder in der aktuellen Zeit; es geschieht durch sorgfältig angelegte Bürokratie und strategische Überlegung. Die Modelle sind sehr ähnlich.

Mehr als nur eine Modeerscheinung bietet der Postkolonialismus einen Weg zur Interpretation der aktuellen Welt. Denn die Kolonisatoren haben sich nicht nur am Gold und den Rohstoffen der Kolonialländer bereichert. Vielmehr etablieren sie die Macht als Geist der westlichen Nationen. Doch dabei ist ein Detail nicht zu übersehen: Die „anderen“ existieren noch und das Elend der nicht westlichen Nationen verfließt sich in alle fünf Kontinente trotz der kulturellen Hybridität.

Auch der Name Robert Young ist von Bedeutung für die Definition der postkolonialen Theorie. Durch sein Werk „Postcolonialism – A Very Short Introduction“²⁶² bietet Young eine Erweiterung der postkolonialen Interpretation und berücksichtigt den lateinamerikanischen Kontinent. Bei ihm soll kein Zweifel in Bezug auf die Definition des Postkolonialismus bleiben. Er definiert ihn nicht als eine Theorie: sondern vielmehr als eine philosophische Bewegung und politische Aktion des Nicht-Westens. Geografisch erleuchtet Young, wo das große Problem liegt. Er erläutert den „Trikon-

²⁶¹ Ibid., S. 122-123.

²⁶² Young, Robert: Postcolonialism A Very Short Introduction. Oxford, 2003, S. 20.

tinentalismus“²⁶³ in Bezug auf Afrika, Asien und Lateinamerika, wo die Diskussion sich verbreitet und sich sehr aktuell zeigt.

“For now, what is important is that postcolonialism involves first of all the argument that the nation of the three non-western continents (Africa, Asia, Latin America) are largely in a situation of subordination to Europe and Nord America, and in a position of economic inequality. Postcolonialism names a politics and philosophy of activism that contests that disparity, and so continues in a new way the anti-colonial struggles of the past. It asserts not just the right of African, Asian, and Latin American peoples to access resources and material well-being, but also the dynamic power of their cultures, cultures that are now intervening in and transforming the societies of the west.”²⁶⁴

Wissenschaftler aus unterschiedlichen Gebieten setzen sich mit der Problematik der Kolonisation auseinander; sowohl in der Geschichte als auch in der Literatur, Wirtschaft, Kultur und der Medienwissenschaft.²⁶⁵ Alle Ziele innerhalb der kulturellen Dimensionen der Kolonialzeit und des Imperialismus werden geprüft. Die Voraussetzung jeder Diskussion ist, dass jede Form der Aktion gegenüber der Gewalt der Kolonisation in Form einer Reparation erscheint. Was zerstört wurde, kann man beobachten, dokumentieren, analysieren, aber eine Rückkehr zur Normalität ist nicht mehr möglich. Was heute zu erwarten ist, betrifft die benachteiligten ethnischen Gruppen in der Geschichte. Im Fall von Brasilien wäre die Gleichberechtigung eine Chance auf Lebensqualität für Negros und Indianer; das würde einen wirklich großen Fortschritt in der Geschichte der Menschenrechte bedeuten.

Durch die postkoloniale Theorie wird die Einordnung der Bewertung in positiv und negativ klar, die Homogenität der kontinentalen Verantwortung für Vorteile und Nachteile. Zum Beispiel: Der Reichtum Europas gehört im Grunde nicht den Europäern allein. Die Armut der nicht-westlichen Länder ist keine eigene Qualität dieser Völker, sondern ein Produkt von Europas Wirken. Schon bei der Einführung des „Kolonialismus“ entscheidet Said:

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Ibid., S. 4.

²⁶⁵ Neben Edward W. Said, Homi Bhabha und Robert Young hebe ich hier Clóvis Moura, Carlos Moore, Peter Schulze, Jocélio Teles dos Santos, Liv Sovik, Gayatri Chakravorty Spivak, Ismai Xavier, Robert Stam hervor – unter vielen anderen Autoren.

“The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europe's greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other. In addition, the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience. Yet none of this Orient is merely imaginative. The Orient is an integral part of European material civilization and culture. Orientalism expresses and represents that part culturally and even ideologically as a mode of discourse with supporting institutions, vocabulary, scholarship, imagery, doctrines, even colonial bureaucracies and colonial styles.”²⁶⁶

Dabei werden gegensätzliche Gesichtspunkte untersucht. Oft wird der Blick auf die Machtstruktur durch gut und schlecht definiert: „zivilisiert vor primitiv; rational vor irrational“, usw. Mithilfe dieser Bewertungsstruktur wurde die Weltgeschichte Jahrhunderte lang konstruiert und beurteilt.²⁶⁷ Dabei wird die westliche Kultur immer per se der positiven Seite zugeordnet. Hier folgt Bhabhas Interpretation des Phänomens:

“Its threat, I would add, comes from the prodigious and strategic production of conflictual, fantastic, discriminatory 'identity effects' in the play of a power that is elusive because it hildes no essence, no 'itself'.”²⁶⁸

Die Darstellung Europas in Form zweier unterschiedlicher Extreme, Orient und Okzident, ist eines der bekanntesten Phänomene. Es besteht großes wissenschaftliches Interesse an seiner Begründung und Identifizierung. Saida Hypothese beleuchtet es:

„My idea is that European and then American interest in the Orient was political according to some of the obvious historical accounts of it that I have given here, but that it was the culture that created that interest, that acted dynamically along with brute political, economic, and military rationales to make the Orient the varied and complicated place that it obviously was in the field I call Orientalism.”²⁶⁹

Diese Strategie war und ist ohne Zweifel gekonnt. Sie funktioniert ja, ob im asiatischen, afrikanischen oder im lateinamerikanischen Raum. Das Elend dieses „Orient“ existiert in Wirklichkeit auf den vier Kontinenten außerhalb von Europa.

²⁶⁶ Said, Edward W.: 2003, op. cit., S. 1-2.

²⁶⁷ Bhabha, Homi: 2010, op. cit., S. 128, 129, 158, 159 u. a.

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ Said, Edward W.: 2003, op. cit., S. 12.

Gayatri C. Spivak setzte viele Leser in Erstaunen mit ihrem Text „*Can the Subaltern Speak?*“ Der in den 80er Jahren verfasste Artikel wurde 2008 auf Deutsch übersetzt. Sowohl die Frage als auch die Antwort bieten unerwartete Argumentation:

„Die Subalterne kann nicht sprechen. Es liegt kein Wert in globalen Endlosaufzählungen, die „Frau“ als frommen Begriff anführen. Repräsentation ist nicht abgestorben. Die weibliche Intellektuelle hat als Intellektuelle eine klar umrissene Aufgabe, die sie nicht mit Pauken und Trompeten verleugnen darf.“²⁷⁰

Sie bewirkt einige vielfältige Diskussionen in Kreisen der Postkolonial-Wissenschaft im deutschsprachigen Raum. Die Frage, ob die Subalternen sich selbst vorstellen können oder für immer von anderen repräsentiert werden, wird gleichzeitig als Frage und als Provokation in den Raum gestellt. Nicht zu übersehen ist, dass sie im Kontext von „arm, schwarz und weiblich“-Figuren reden. Gerade in kolonisierten Räumen verbleiben sie in einer unbegrenzten Benachteiligung. Spivak vertritt die Meinung, dass es keinen Zugang zu der authentischen Sprache der Subalternen gibt – es ist nicht möglich.²⁷¹ So steht die Realität weiter zwischen der einen und der anderen Welt. In *Bröder* bringt Jeferson De ein perfektes Beispiel zu dieser Distanz zwischen der Welt der Weißen und der Welt der Negros im Land (siehe die 39. Sequenz bei 00:38:33). Hier wird ein sehr luxuriöser Golfplatz mit einer glücklichen Familie gezeigt. In der nächsten Sequenz sieht man ein Familienfest in einer sehr großen Favela. Die Kombination beider Darstellungen spiegelt die nebeneinander bestehende, aber an sich polare kulturelle Realität und Vermögensverteilung der Gesellschaft Brasiliens wider.

Bei der Konstruktion des Orients, so Said, handelt sich um eine „artifizielle Inszenierung“. Diese dient den kolonialen und imperialistischen Netzen zum Vorteil: wobei die Idee eines „irrationalen“ Orientalen im Zentrum steht. Diese Inszenierung wurde als Machtstrategie konstruiert, die gleichzeitig ausgeübt und in weltweiter Struktur realisiert wurde.

„In such efforts as d'Herbelot's, Europe discovered its capacities for encompassing and Orientalizing the Orient. A certain sense of superiority appears here and there in what Galland had to say about his and d'Herbelot's *materia Orientalia*; as in the work of seventeenth-century geographers like Raphael du

²⁷⁰ Spivak, Gayatri C.: 2008, op. cit., S. 74, 106.

²⁷¹ Ibid.

Mans, Europeans could perceive that the Orient was being outstripped and out-dated by Western Science.²⁷² But what becomes evident is not only the advantage of a Western perspective: there is also the triumphant technique for taking immense fecundity of the Orient and making it systematically, even alphabetically, knowable by Western laymen.²⁷³

Lenken wir unseren Blick nach Lateinamerika, können wir die gleiche Systematik beobachten. Ein wichtiges Beispiel hierfür bietet das brasilianische Territorium. (Vgl. dazu den geschichtlichen Überblick in Kapitel 2). Bis in die aktuelle Zeit hinein erregt dieses Weltgebiet großes Interesse der Europäer und Amerikaner. Für die präzise Untersuchung der Kultur, der Bodenschätze, der Wälder und nicht weniger der Menschen selbst sind westliche Länder immer bereit. Das bezeichnet die eigenen Expansionsinteressen dieser Länder. Die säkularisierte Information wird systematisch von Generation zu Generation erneuert.

„The four elements I have described – expansion, historical confrontation, sympathy, classification – are the currents in eighteenth-century thought on, whose presence the specific intellectual and institutional structures of modern Orientalism depend.“²⁷⁴

Die postkoloniale Theorie bietet in dieser Forschung eine sehr hilfreiche Didaktik. Trotzdem gibt es eine Reihe von Aspekten in Hinsicht auf die doppelte Bedeutung dieses Begriffs, welche zu einer Interpretationsproblematik dieser Theorie führen. Hier wird nicht tiefer auf die Problematik des Begriffs „Postkolonialismus“ eingegangen, da nicht die Intention verfolgt wird, eine theoretische Auseinandersetzung verschiedener Parteien vorzulegen.

Statt dessen wird diese Theorie zur effektiven Interpretationsunterstützung dienen. Denn durch die postkoloniale Theorie lassen sich viele Aspekte der Unterdrückung in Brasilien gut klären. Betrachten wir die brasilianische Geschichte (vgl. Kapitel 2) sowie die Kulturgeschichte Brasiliens (vgl. Kapitel 3), sehen wir, dass die Geschichte des Landes ein Kapitel der Kolonialgeschichte ist. Dazu gehören u. a.: Ausbeutung, Sklaverei, Ausrottung. Als kolonisiertes Land ist Brasilien eine vom Neu-Kolonialismus geprägte Nation. Dazu äußert Mark Staskiewicz:

²⁷² Barthold, V.: *La Découverte de l'Asie: Histoire de l'Orientalisme en Europe et en Russie*. S. 137-138. In: Said, Edward W.: 2003, op. cit., S. 65.

²⁷³ Said, Edward W.: 2003, op. cit., S. 65.

²⁷⁴ Ibid., S. 120.

„Neokolonialismus [ist] ein Sammelbegriff für die Gesamtheit der verschiedenen Formen und Methoden der Ausbeutung und Unterdrückung der Entwicklungsländer (die also ökonomisch schwach entwickelt sind) und beherrschten Gebiete durch den Imperialismus. (...) Im Gegensatz zum Kolonialismus sind die Methoden des Neokolonialismus etwas versteckter und nicht so offen konfrontativ. Es wird nicht auf offensichtliche Weise ein Land militärisch besetzt, sondern es wird ökonomisch und politisch abhängig gemacht und ausgesaugt. Der Kolonialismus ist veraltet und entspricht nicht mehr den heutigen Produktivkraftentwicklungen. Ein Sklave ist für die jetzigen Produktionsprozesse z. B. viel zu unproduktiv.“²⁷⁵

Zur aktuellen Erfahrung Brasiliens unter dem System des Neokolonialismus ist der Artikel „Im Kampf um Böden ist Getreide das neue Gold“ in „Die Welt“²⁷⁶ lesenswert. Die Thematik dieser spezifisch wirtschaftlichen Studie gehört jedoch nicht in diese Arbeit.

Zum Begriff „Postkolonialismus“ folgen noch einige Erläuterungen, um seine Bedeutung im Rahmen unserer Thematik zu definieren.

Die koloniale Situation beschreibt immer Machtverhältnisse. Dadurch kann der Begriff „post“ eine Abkehr implizieren. Das bedeutet in Bezug auf das Kolonialmodell eine asymmetrische Rückmeldung von der hegemonialen westlichen Kultur zu den kolonisierten Ländern. Der Begriff „postkolonial“ birgt in jedem Fall mehrere Gesichtspunkte. Daher sind eine strenge Konkretisierung und Zielsetzung nötig, so dass keine Möglichkeit für Missverständnisse offenbleibt. Darauf verweist die Darstellung von Peter Schulze sehr genau:

„Neben der Tendenz, das Postkoloniale als globalen Epochenbegriff zu vermeiden, ist vor allem auch eine undifferenzierte Verwendung der Bezeichnung Postkolonial für alle 'kolonisierten' Regionen der Erde gängig. So gelten häufig sowohl die ehemaligen Eroberungskolonien als auch die Siedlungskolonien gleichermaßen als postkoloniale Länder, obwohl die aus den Siedlungskolonien hervorgegangenen Nationen – vor allen die Weltmacht USA – oftmals neo-kolonialistische Züge gegenüber anderen Ländern aufweisen. Doch

²⁷⁵ Vgl. Staskiewicz, Mark: Wer die Funktion des Neokolonialismus verschweigt oder übersieht, der kann weder alle wichtigen Erscheinungen des Imperialismus erfassen noch bekämpfen. In: Trend Zeitug. <http://www.trend.infopartisan.net/trd0410/t480410.html>

²⁷⁶ Vgl. Seidlitz, Frank: Im Kampf um Böden ist Getreide das neue Gold. In: Die Welt Zeitung 25.10.2009. <http://www.welt.de/finanzen/article4972446/Im-Kampf-um-Boeden-ist-Getreide-das-neue-Gold.html>

auch die Begriffe 'Eroberungskolonie' und 'Siedlungskolonie' sind problematisch. Abgesehen davon, dass der Begriff 'Siedlungskolonie' die Existenz indigener Urbevölkerungen zu unterschlagen droht, ist die Unterscheidung zwischen Eroberungs- und Siedlungskolonien oft ungenau: Auch wenn sich etwa Australien als Siedlungskolonie bezeichnen lässt, (wobei der spezifische Charakter der Strafkolonie zu berücksichtigen ist) und Algerien als Eroberungskolonie gelten kann (allerdings gekoppelt mit einer Siedlungspolitik für die Algerienfranzosen), so ist die schon in diesen Fällen kaum aufrecht zu erhaltende Grenze zwischen den beiden Kolonie-Typen für ein Land wie Mexiko derart fließend, dass eine so pauschale Unterscheidung unbrauchbar zu werden droht.²⁷⁷

Die Komplexität um den Terminus Postkolonialismus soll dessen theoretisches Ziel nicht zerreißen. Auf jeden Fall wird eine spezifische Charakteristik des analysierten Landes benötigt, um die Untersuchung zu konkretisieren. Es existieren unterschiedliche Widersprüche in Bezug auf Zeit und Fakten, die fortwährend zu einer Polemik um dem Begriff führen: Postkolonialismus wird oft auch interpretiert als eine theoretische Diskussion, die nur da, wo eine Kolonie ist oder eine Kolonie war, in Frage kommt. Die Diaspora aus Ex-Kolonien, die in westlichen Zentren existiert, widerspricht dieser Interpretation. Arif Dirlik definiert den Begriff „postkolonial“ in Bezug auf drei unterschiedliche Richtungen:

- „a) a literal description of conditions in formerly colonial societies,
- b) a description of a global condition after the period of colonial societies,
- c) a description of a discourse on the above-named conditions that is informed by the epistemological and psychic orientations that are products of those conditions“²⁷⁸.

In der vorliegenden Untersuchung wird der Begriff „postkolonial“ in Hinsicht auf das Land Brasilien betrachtet. Bemerkenswert hier ist die Definition zu dem Modell der Eroberungskolonien: Das sind Regionen, die durch großangelegtes repressives gewalttätiges Verhalten der Kolonisatoren okkupiert wurden. Meistens besteht heute, nach der Zeit der Abhängigkeit, eine Art neokoloniale Beziehung von Seiten der

²⁷⁷ Schulze, Peter: Transformation und Trance – Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis. Remscheid, 2005, S. 15.

²⁷⁸ Dirlik, Arif: The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism. Boulder, Westview Press, 1997; In: Schulze, Peter: 2005, op. cit., S. 14.

westlichen Nationen.²⁷⁹ Indem Brasiliens Kolonialgeschichte gegenwärtig durch diese neu-kolonialistische Beziehung geprägt ist, steht das Land im Zentrum dieser Definition wie in der Untersuchung des Neuen Cinema Negro festzustellen ist.

Die postkolonialen Ansätze betonen: Die Kolonisierung hat ihre Spuren sowohl bei den Kolonisierten als auch bei den Kolonisierenden hinterlassen. Die Geschichte des Westens darf nicht isoliert betrachtet werden. Der ökonomische Unterbau der Kolonien bedeutete den Überbau des Imperialismus. Das heißt, dass die Geschichte aller Länder gemeinsam als zur europäischen Geschichte gehörig wahrgenommen werden muss. Die Wirkung und die zeitlose Bedeutung dieser Theorie ergänzen sich vor allem in zwei Aspekten: als Kritik und zugleich Instrument der Analyse der Identitätsvorstellungen und als Transformation der historischen Erzählungen der westlichen Moderne.

Die dargestellte Situation in den hier ausgewählten Filmen bezieht sich auf das kolonialistische und das neokoloniale Verhalten. Das Filmmaterial bietet eindeutige Hinweise auf die Debatte der postkolonialen Theorie. Insofern wird diese Theorie hier als ein Werkzeug für die Betrachtung einer politischen und philosophischen Diskussion im Filmbereich eingesetzt, als eine Unterstützung für die Interpretation und Analyse einer Filmbewegung.

²⁷⁹ Schulze, Peter: 2005, op. cit., S. 16.

5 Das Neue Cinema Negro in Brasilien

5.1 Vom Manifest der Regisseure zum Film

Einer der besten Beweise für die Organisation einer Gruppe ist, wenn in Hinsicht auf deren Ansprüche ein Gesetz in Kraft tritt. Vielfältige Gesetze wurden in den letzten Jahrzehnten zum Wohl der Negro Bevölkerung in Brasilien verabschiedet. Es handelt sich um eine politische und soziale Wiedergutmachung für diese ethnische Gruppe. Das Gesetz Nr. 12.288 vom 20. Juli 2010 begründet das Statut der Rassen-gleichheit: das Ergebnis einer Diskussion, welche in der 80er Jahren begonnen und in den 90er Jahren fortgesetzt wurde. Das Kapitel VI des Statuts handelt von den Medien. Der Anspruch der Negrobewegung wird dort klar formuliert und verschriftlicht, so dass diese ethnische Gruppe bei der Verletzung einer Regel ihr Recht einfordern kann. Im Zuge des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro*, „Entstehung des brasilianischen Cinema Negro“ erscheinen weitere Verfassungen und Manifeste mit gleicher Intention.

5.1.1 Das Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* – Entstehung des brasilianischen Cinema Negro: „Dogma Feijoada“

„Dogma Feijoada“ ist der Spitzname des Manifests *Gênese do cinema*, „Entstehung des brasilianischen Cinema Negro“. Damit lässt sich eine neue Generation brasilianischer Regisseure von dem aus Dänemark stammenden „Dogma 95“ inspirieren. Ebenso wie das Dänische „Dogma 95“²⁸⁰ ein nicht künstliches Kino verteidigt, sucht das Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* im Jahr 2000 einen Weg, um die Rolle(n) der Negros in der brasilianischen Filmgeschichte zu verbessern.

Das Manifest beinhaltet nicht viel mehr als sieben entscheidende Punkte. Es wurde in Form von Geboten geschrieben und soll der brasilianischen Kinogeschichte einen neuen Weg zeigen. Diese Methode – sieben Gebote – ist zum Leitfaden einiger aktueller Filmproduktionen geworden. Es handelt sich um Filme, welche die Kultur der Negros in Brasilien berücksichtigen und in den Mittelpunkt stellen. Das Manifest fordert ein Kino, das für die afrobrasilianische Geschichte Stellung bezieht; ein Kino, in

²⁸⁰ Vgl. Tagesspiegel, 26.03.2013.

[Http://www.tagesspiegel.de/kultur/das-manifest-dogma-95-die-10-gebote-des-keuschheitsge-luebdes/7988368.html](http://www.tagesspiegel.de/kultur/das-manifest-dogma-95-die-10-gebote-des-keuschheitsge-luebdes/7988368.html)

dem sowohl die Regisseure als auch die Drehbuchautoren die Negros, ihre Familien und Kultur nicht stigmatisiert darstellen.

Dieser Bedarf gehört schon seit geraumer Zeit zur Geschichte des Mediums Kino in Brasilien. Einige Regisseure kämpfen diesen Kampf schon lang. Dazu zählt Zózimo Bulbul als einer der wichtigsten. Durch sein Werk engagiert er sich dafür, die Rolle der Negros in brasilianischen Filmen besser zu positionieren. Unendlich sind auch die Diskussionen um dieses Thema – die Darstellungsweise der Negros im brasilianischen Film und Fernsehen – bei der brasilianischen Filmforschung.²⁸¹ Nun hat das Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro*, geschrieben von dem Filmregisseur Jeferson De, das Thema gezielt in die Wege geleitet. Es folgt der Inhalt des Manifests:

Gênese do Cinema Negro brasileiro – Dogma Feijoad²⁸²:

1. Der Film muss von einem Regisseur, der Negro ist, gedreht werden.
2. Der/ die HauptdarstellerIn muss ein Negro sein.
3. Die Inhalte des Films müssen mit der brasilianischen Negrokultur verbunden sein.
4. Der Film muss einen durchführbaren Ablauf haben. Der Film muss einem dringenden Bedarf entsprechen.
5. Eine Rolle mit Stereotypen, ob Negro oder nicht Negro, ist verboten.
6. Das Drehbuch soll das Alltagsleben brasilianischer Negros bevorzugen.
7. Superheld oder Bandit soll vermieden werden.

Diese sieben Gebote des Cinema Negro in Brasilien stellten die Antwort dar auf den dringenden Bedarf nach einer Reflexion. Der Brasilianer muss reflektieren über die Sozialverantwortung, die ein jeder zu tragen hat.

²⁸¹ Vgl. u. a. Rodrigues, João Carlos: *O Negro Brasileiro e o Cinema*, Rio de Janeiro, 2001; Araújo, Joel Zito A.: *A Negação do Brasil – O Negro na Telenovela Brasileira*. São Paulo, 2000.

Almada, Sandra: *Damas Negras - Sucessos, lutas, discriminação*. Rio de Janeiro, 1995.

²⁸² *Gênese do Cinema Negro brasileiro* – Dogma Feijoad:

- 1 – O filme tem que ser dirigido por um realizador negro.
- 2 – O protagonista deve ser negro.
- 3 – A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira
- 4 – O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes.
- 5 – personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos.
- 6 – o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro.
- 7 – super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.

Der erste vorgestellte Anspruch, „Der Film muss von einem Regisseur, der Negro ist, gedreht werden“, wirkt als ein frischer Wind. Dadurch wendet sich die brasilianische Filmgeschichte in eine neue Richtung. Eine solche Forderung erscheint in den Augen vieler Menschen als etwas absolut Selbstverständliches. Das ist es auch, aber die Geschichte Brasiliens zeigt eine andere Realität. In der Praxis ändern sich nun viele Aspekte der Filmgeschichte. Denn zum ersten Mal in der nationalen und internationalen Geschichte des Kinos wurde ein Dokument speziell im Interesse der Negros in Brasilien verfasst.

Dieses Dokument betrifft die Interessen der Afro-Brasilianer: als Regisseure, als Schauspieler, als Drehbuchautoren und andere in der Filmbranche Tätige. Das ist ein Moment der Innovation in der Geschichte Brasiliens. Zunächst ist neu, dass eine Gruppe von Regisseuren Negros sind. Außerdem ist neu, dass in Brasilien hoch gebildete Fachleute für den Filmbereich Negros sind. (Vgl. dazu Kapitel 3.3.3 Das „Märchen“ der Rassendemokratie in Brasilien und seine Folgen).

Es ist der Moment, in dem sowohl eine Seite – die Weißen – als auch die andere Seite – die Negros – schon alles verstanden haben. Es ist bereits so weit. Durch eine gute Bildung haben einige wenige Negro-Regisseure ein großes Schloss errichtet. Neu dabei ist, dass in diesem Schloss nicht nur die Weißen ihre Filme drehen dürfen oder können. Noch brisanter: In diesem Schloss werden nicht nur die Weißen die Hauptrolle bekommen. Hier werden die Negros nicht mehr nur dann eine Rolle bekommen, wenn sie mit einem Tablett auf der Hand den Weißen servieren. Einige Negro Regisseure hinter den Kameras können doch viele Fragen beantworten.

Die erste, wichtigste Frage lautet: Was bedeutet es, in Brasilien Negro zu sein? Wer sind die Negros in diesem Land? Was für ein Phänotyp-Problem gibt es hier? Warum sieht man kaum Negros in den Zentren, im Zentrum, wohin man auch schaut in den Medien in Brasilien? Nicht als ModeratorInnen, kaum als SängerInnen, nicht als JournalistInnen und nicht als Film- oder FernsehschauspielerInnen. Wie Carlos Moore in einem Interview bei den Feierlichkeiten des 20. November zum Dia da Consciência Negra 2011, dem Tag des Negro Bewusstseins, klar gesagt hat:

„Hier in Brasilien gibt es eine große Heuchelei. Die weißen Brasilianer verneinen das Rassenproblem. Sie verneinen die Rassenunterdrückung. Sie verneinen

und leben in einer Welt verzauberter Prinzen. Sie sagen, dass sie in einer Rassendemokratie leben. Dass es hier den Negros gut geht, dass hier die Negros zufrieden sind. Alles läuft gut. Das ist aber eine Lösung, welche zu etwas sehr Gefährlichem in der Zukunft führt. So sieht man nicht die Gefahr, von der alle umringt sind. Die Gefahr, die man durch diese Ungleichheit aufbaut. Natürlich kommt ein Tag, an dem etwas geschehen wird, das alle überraschen wird. Ich denke, dass schon lang der Zeitpunkt gekommen ist, zu dem Brasilien aufwachen muss. Brasilien muss aufwachen!“²⁸³

Ja, es ist Zeit wach zu werden. Reaktionen wie die Manifeste zeigen, dass die Negros in Brasilien für einen Widerstand bereit sind. Noch findet die Konfrontation im Rahmen einer Debatte, der Kunst und in anderen Formen von theoretischer Auseinandersetzung statt. Hier geht es darum, das Recht zu haben, auch Negros im Zentrum eines Werks in einer positiven Rolle zu erleben.

Das zweite „Gebot“ des Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* lautet: „Der/ die HauptdarstellerIn muss ein Negro sein“. Hier beginnen die großen Herausforderungen dieses Manifests. Das Problem der Akzeptanz in Bezug auf die Rassendifferenz wird hier genau formuliert. Solange die Diskussion in der Theorie verharrt, ist es noch kein großes Problem. Besser gesagt: Der Drehbuchautor arbeitet nicht in der Öffentlichkeit. Selbst der Regisseur nicht. Aber wenn es um die HauptdarstellerInnen geht, ist das etwas anderes. Der zweite Punkt dieses Manifests wird zu einem absolut neuen Moment in der Mediengeschichte Brasiliens. Das ist etwas, das bis vor sehr kurzer Zeit unvorstellbar gewesen wäre. Hier erscheint der Dokumentarfilm von Araújo *A Negação do Brasil*, „Die Verneinung Brasiliens“, 2000, als eines der wichtigsten Dokumente und Argumente für diese Diskussion.

Die Brazilianer verhindern nicht nur die Gleichheit der Ethnie, sondern darüber hinaus verstärken sie den Rassenkonflikt mithilfe der Medienorganisation. Mehr als die

²⁸³ Calos Moore im Interview für *Grupo Progresso de comunicação*, Montenegro, Rio Grande do Sul, Nov. 2011.

[Http://correionago.ning.com/video/video/show?id=4512587%3AVideo%3A222902&xgs=1&xg_source=msg_share_video](http://correionago.ning.com/video/video/show?id=4512587%3AVideo%3A222902&xgs=1&xg_source=msg_share_video)

“A diferença é que aqui no Brasil há uma grande hipocrisia. Os brancos brasileiros negam a questão racial. Eles negam a opressão racial. Eles negam e vivem em um mundo, em um mundo de príncipes encantados. Eles dizem que moram em uma democracia racial, que os negros estão contentes e que tudo está saindo bem. Mas isso é uma solução que só pode levar a algo muito perigoso no futuro. Porque se você não ver o perigo que está cercando você, que você está criando com estas desigualdades, claro que chegará um dia em que acontecerá algo que vai surpreender a todos. Eu acho que é o momento em que o Brasil acorde. O Brasil tem que acordar.”

Hälfte der Bevölkerung in Brasilien sind Negros.²⁸⁴ Doch in der Kulturgeschichte dieses Landes treten kaum Negro-SchauspielerInnen in Hauptrollen auf. (Vgl. dazu Kapitel 5.3.1.1 A Negação do Brasil – Die Verneinung Brasiliens, 2000 sowie Kapitel 3.3.1 Die Übertragung der Hautaufhellung auf die brasilianischen Medien).

Im Fernsehen wie auch im Theater und Kino wiederholte sich ein langes Jahrhundert hindurch die Geschichte vieler Negro SchauspielerInnen, die eine Karriere machen wollten und dadurch Schwierigkeiten bekamen. In den 40er Jahren gründete Abdias do Nascimento²⁸⁵ „O Teatro experimental do Negro“ – Das experimentelle Theater der Negros – in Rio de Janeiro. Das war eine sehr wichtige Initiative für die KünstlerInnen in Brasilien. Daraus gingen viele kompetente Menschen hervor, für die später jedoch trotz ihres Talents und guter Bildung die Tür kaum halb geöffnet wurde. Sie bekamen in ihrer lebenslangen Schauspielkarriere ausschließlich kleine Rollen, meistens Stereotype – Sklaven, Banditen, Hausgehilfen, Diener usw. Die Kultur der Afrobrasilianer war auf diese Weise meist mit negativen Aspekten verbunden und stand nicht Mittelpunkt.

Der dritte Punkt des Manifests Gênese do Cinema Negro brasileiro versucht folgende Frage zu regeln: „Die Inhalte des Films müssen mit der brasilianischen Negrokultur verbunden sein“. Dadurch wird eine neue Wertigkeit für die Kultur der Afrobrasilianer definiert. Die Kultur der Negros in Brasilien wurde bis in die 20er Jahre absolut ignoriert. Dabei standen die Küche, die Religion, die Musik, die Tanzkultur sowie die meisten Feierlichkeiten in vielen Bundesstaaten deutlich unter dem besonderen afrikanischen Einfluss. Doch alle wichtigen Bereiche der Gesellschaft wie Wissenschaft, Medien und Kunst lagen in den Händen der Intellektuellen – der Oberschicht europäischer Abstammung. Erst durch das Erscheinen des Modernismus in Brasilien wurden die Negros und ihre Kultur aus der Anonymität geholt. Mit der „Semana de Arte Moderna“ – der Woche der Modern Kunst – zwischen dem 11. und dem 18. Februar 1922 in São Paulo brach die ethnologische Ignoranz des Lan-

²⁸⁴ Das Amt IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) ist zuständig für die Volkszählung in jedem Jahrzehnt in Brasilien.

http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_da_populacao/resultados_do_universo.pdf

Vergleiche dort unter 1.3 - *Cor ou raça*.

Vergleiche ferner: Palmares Fundação Cultural:

<http://www.palmares.gov.br/2012/07/cresce-o-numero-de-pessoas-que-se-autodeclaram-negras-segundo-o-ibge/>

²⁸⁵ Vgl. Almada, Sandra: Abdias Nascimento / Sandra Almada. São Paulo, 2009.

des auf. Die Idee einer Gruppe von Künstlern, Schriftstellern, Bildhauern, Architekten und Musikern bestand darin, eine nationale Kunst in Brasilien zu begründen. Insofern konnte die Negrokultur nicht mehr ignoriert werden. Damals begann diese noch heute dringend notwendige Debatte.

Zum vierten Punkt: „Der Film muss einen durchführbaren Ablaufplan besitzen. Film, der einem dringenden Bedarf entspricht“. Mit diesem Anspruch betrachten die Regisseure die Lage der Filmproduktion in Bezug auf Realisierbarkeit. Ein Film mit einem dringenden gesellschaftlichen Bedarf benötigt konkrete Planung. Denn die Finanzierung eines solchen politischen Projekts in der Filmbranche wird noch seltener als sonst gewährt. Da es sich um einen „Film, der einem dringenden Bedarf entspricht“, handelt, muss das Projekt mit einer klaren Zielsetzung vorbereitet werden.

Dieser Punkt scheint auf der ersten Blick überflüssig zu sein. Darin liegt aber eine besondere Herausforderung. Es handelt sich nicht um einen einfachen Unterhaltungsfilm. Unter den Postulaten des *Manifests Gênese do Cinema Negro brasileiro* sollten Filme gedreht werden, die gleichzeitig Stoff für politische Diskussion und Erziehungselemente enthalten und dabei doch über weite Strecken die filmischen Eigenschaften eines Publikumsmagneten besitzen, um für die Zuschauer attraktiv zu sein.

Unter „Film, der einem dringenden Bedarf entspricht“ versteht man Filme, die versuchen, eine Kulturgeschichte positiv zu verändern. Solche Filme sollen, wenn möglich, im Fall des Cinema Negro vor allen Dingen frei von Stereotypen sein.

So lautet die fünfte Forderung des Manifests *„Eine Rolle mit Stereotypen, ob Negro oder nicht Negro, ist verboten.“* Es wird ein Kino postuliert, welches die Negros und ihre Kultur ohne Stereotype darstellt. Das ist in der brasilianischen Filmgeschichte etwas Seltenes und Neues. Allein dieser Aspekt macht das Projekt anspruchsvoll und bietet die Option zur Entstehung eines sehenswerten Kinos, gleichzeitig ist es eine der wichtigsten und schwierigsten Forderungen dieses Manifests. Blickt man von der zurückliegenden Geschichte der Medien in Brasilien bis in die aktuelle Zeit, wird verständlich, welch große Herausforderung in dieser Bedingung liegt. Die große Masse von Film, Werbung, Musik, Presseberichten oder Fernsehsendungen zeigt den Negro immer als Stereotyp. Oft wird diese ethnische Gruppe mit sehr negativen Aspekten verbunden. Es sind Stereotype, die Generation für Generation wieder in

den Medien verwurzelt werden. Das zu verhindern, verlangt einen konsequenten Kampf mithilfe großer Disziplin und Engagement.

Bei dem sechsten Anspruch des Manifests geht es um die Menschen und ihren gesellschaftlichen Kreis. „*Das Drehbuch soll das Alltagsleben brasilianischer Negros bevorzugen.*“ Die Regisseure sollen Menschen ohne besonders außergewöhnliche Lebensgeschichte auf die Leinwand bringen. Damit rückt der Regisseur näher an die „alltäglichen“ afrobrasilianischen Familien. Sie sollten weder in einem positiven noch negativen Sinn außergewöhnlich sein.

Die siebte und letzte Forderung des Manifests: „Super Helden oder Banditen sollen vermieden werden“ verbindet und ergänzt sich mit der fünften. Meistens ist es sehr leicht, in Filmen, in denen Negros dargestellt sind, die zwei Extreme zu erkennen. Entweder ist der Negro ein blutiger Bandit oder er ist ein unrealistischer Held; und nur aus diesen Gründen erscheint der eine wie der andere auf der Leinwand. Dieser Punkt des Manifests berührt wichtige psychologische, ideologische wie auch wirtschaftliche Elemente, welche sich im Verlauf der Geschichte übereinander lagern.

Bekannt ist, dass jedes Bild auf einem ideologischen Boden bereitet wurde. Solange es das Gewöhnliche ist, wenn der Negro in der Story diskriminiert wird, verkauft sich die blutige Szene eines Negro-Banditen meist sehr gut. Die Helden, die fast immer unrealistisch sind, schaffen Distanz zu der Realität der normalen Menschen und hinterlassen nur Frustration und eine innere Leere. Diese Heldenrollen können nicht für ein politisch engagiertes Filmprojekt verwendet werden. Das steht als wesentlicher Aspekt zu berücksichtigen, wenn man einen Film in Brasilien über die afrobrasilianische Kultur drehen möchte.

Diese bemerkenswerten Aspekte beziehen sich auf den konkreten Bedarf, der nicht nur für das Kino besteht: Inbegriffen sind auch das Fernsehen, das Radio, die Werbung u. a. Bereiche, die die Klischees über das Image der Negros produzieren. Es wäre sinnvoll, wenn die Regeln des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* sich weiter auf andere Medien verbreiten könnten. In dieser Absicht erscheint auch das *Manifesto do Recife*.²⁸⁶

²⁸⁶ Recife: Hauptstadt von Pernambuco im Nordosten Brasiliens. Vgl. Ferrez, Gilberto: *Raras e preciosas vistas e panoramas do Recife (1755-1855)*. Rio de Janeiro, 1984.

5.1.2 *Manifesto do Recife*, „Das Manifest von Recife“

Das Manifest von Recife wird in 2001 veröffentlicht, während des Filmfests in Recife, der Hauptstadt des Bundesstaats Pernambuco; bemerkenswerter Weise ein Jahr nach der Erscheinung des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro*. Ein zweites Mal in kurzer Zeit vereinen sich Schauspieler, Regisseure und Techniker, um eine weitere Aktion durchzuführen. Das Dokument wurde von bedeutenden Namen der brasilianischen Film- und Fernsehgeschichte unterzeichnet wie: Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Noel Carvalho, Zózimo Bulbul, Maria Ceíça, Joel Zito Araújo, Ari Cândido Fernandez u. a. Es erscheint als eine Ergänzung des vorherigen Manifests. Das *Manifesto do Recife*²⁸⁷ folgt dem Vorbild des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* und fasst den Anspruch der Künstler in vier weiteren Punkten zusammen:

1. Das Ende der Absonderung, zu der die Negro-SchauspielerInnen, -ModeratorInnen und -JournalistInnen durch die Produzenten, die Werbeagenturen und Fernsehkonzerne verurteilt sind.
2. Die Einrichtung eines Fonds für die Förderung audiovisueller Medien mit vielseitigen ethnischen Produktionen in Brasilien.
3. Die Erweiterung und Öffnung des Arbeitsmarkts für die afrobrasilianischen SchauspielerInnen, TechnikerInnen, DirektorInnen und DrehbuchautorInnen.
4. Die Etablierung einer neuen Ästhetik für Brasilien, die die regionale und religiöse ethnische Unterschiedlichkeit und Pluralität der brasilianischen Bevölkerung neu wertschätzt.

Die Ergänzung beider Manifeste erscheint für diese Forschung von Relevanz. Das Engagement und die Bereitschaft der medialen Bereiche, die Problematik der Ras-

²⁸⁷ *Manifesto do Recife*:

1. O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão.
2. A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil.
3. A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afros-descendentes.
4. A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira.

senfeindlichkeit zu diskutieren und neue Wege konkret aufzuzeigen, wird dadurch bewiesen.

Das Ziel zeigt sich schon beim ersten Anspruch des *Manifesto do Recife* deutlich: „Das Ende der Absonderung, zu der die Negro-SchauspielerInnen, -ModeratorInnen und -JournalistInnen durch die Produzenten, die Werbeagenturen und Fernsehkonzerne verurteilt sind.“

Bemerkenswert ist das politische Ziel der Inhalte beider Manifeste. Das zweite Manifest, welches ja ein Jahr später erscheint, birgt keinen Widerspruch, keine Konfrontation; viel mehr fungiert es als Erweiterung, um das *Manifest Gênese do Cinema Negro brasileiro* zu vervollständigen. Der zweite Aufruf in Form eines Manifests sagt aus, dass das Problem nicht nur in Filmbereichen existiert, daher soll der Kampf nicht individuell, nicht nur vereinzelt geführt werden. Es ist ein flächendeckendes, Branchen übergreifendes Problem, dass Negros und Negras in Brasilien generell viel weniger Erfolgchancen haben, nicht nur in der Filmbranche. Wie beide o. g. Manifeste beweisen, werden immer wieder in letzter Zeit Optionen gesucht und Wegweisungen gezeigt, um den Rassismus in Brasilien zu beseitigen. Es handelt sich um eine große Aufgabe für ein modernes Land mit so hohem Entwicklungsanspruch wie hier.

Dabei liegt der zweite Anspruch des *Manifesto do Recife* sehr nah an der ersten Forderung: „Die Einrichtung ein Fonds für die Förderung audiovisueller Medien mit vielseitigen ethnischen Produktion in Brasilien“. Ob das realistisch in Brasilien ist, bleibt die Frage. Kapital stammt in der Regel aus Privatinitiative. Ob ein solcher Fonds auf Dauer zu realisieren ist, ist zweifelhaft. Anders wäre es, wenn dies von der Regierung gesetzlich festgelegt würde.

Der dritte Anspruch „Die Erweiterung und Öffnung des Arbeitsmarkts für die afrobrasilianischen SchauspielerInnen, TechnikerInnen, DirektorInnen und DrehbuchautorInnen“ jedoch bietet eine realistische Option. Das ist etwas leichter einzurichten, denn die anwesenden Künstler können diese Entscheidung selbst bei ihren eigenen Projekten befolgen. Außerdem erschienen einige offizielle Dokumente der Regierung, u. a. das „Statut der Rassengleichheit“, welches später analysiert wird. Solche Forderungen sind scheinbar leicht zu verwirklichen, benötigen aber in Brasilien eine entschiedene Zielvorgabe.

In 2003 wurde die „Faculdade Zumbi dos Palmares“ gegründet, die erste Hochschule in Brasilien mit dem Ziel, den Negros die Chance auf einen Hochschulabschluss zu ermöglichen. Hier werden die Kultur, die Geschichte und die aktuelle Situation der Negros in Brasilien häufig diskutiert. In dieser Institution sind 90% der Studenten Negros. Das ist die erste Institution in Lateinamerika mit dem Ziel, die Lebensqualität der Negros zu verbessern. Dort soll die Hautfarbe keine Barriere für viele kompetente Menschen darstellen.

Dabei erscheint der vierte Anspruch des *Manifesto do Recife* als ein Aufruf, um die Vielseitigkeit der brasilianischen Kultur neu zu bewerten. „Die Etablierung einer neuen Ästhetik für Brasilien, die die regionale und religiöse ethnische Unterschiedlichkeit und Pluralität der brasilianischen Bevölkerung neu wertschätzt.“ Das ist kein neuer Wunsch, aber ein immer neu geäußelter. Die kulturelle Vielseitigkeit jeder Region Brasiliens ist direkt mit der afrobrasilianischen ethnischen Gruppe und mit weiteren Gruppen verbunden. Diese Pluralität zu bewerten kann sehr positiv sein; sowohl für die Vielfalt in der Kunst als auch für den Wohlstand einer solch rassengemischten Bevölkerung.

Es ist bekannt, dass die Situation sich langsam ändert und Fortschritte verzeichnet. In den letzten 20 Jahren wurde die Geschichte der Negros und ihre Rolle für die brasilianische Geschichte zunehmend auch in den Schulunterricht aufgenommen. Bis in die 80er Jahre hinein wurde allerdings in den Schulbüchern lediglich die Version der Europäer und ihrer Helden erzählt.

In diesem Zusammenhang sind zwischen den 80er und 90er Jahren einige politische Initiativen entstanden und haben Reformen initiiert, die sich langsam ihrem Ziel nähern. Es existieren mittlerweile zahlreiche Projekte, die neue Wege beschreiten und auf eine Entschädigung für die Afrobrasilianer hinarbeiten. Die organisierte Negro Bewegung gewinnt eine historische Dynamik, zu der dieses Forschungsprojekt als Teil davon zählt.

Jedes Projekt in Brasilien, welches sich für die Wandlung der historisch schlechten Lebensqualität der Afrobrasilianer einsetzt, wird durch den Widerstand eines Teils der Gesellschaft behindert. In jüngster Zeit, zwischen 2010 und 2012, konnte die brasilianische Bevölkerung die große Auseinandersetzung um die Quote für die Negros in der Universität beobachten, begleiten und daran teilnehmen. Schließlich er-

reichten die Afro-Stämmigen das Recht auf eine hohe Anzahl von Studienplätzen durch das Gesetz Nummer 12.711/2012, das im August 2012 in Kraft trat. Dadurch stehen 50% der Plätze der Bundes-Hochschulen und Bundes-Fachhochschulen für Studenten, die staatliche Schulen besucht haben, zur Verfügung.²⁸⁸ Ein historischer und unvergleichbarer Erfolg in der Geschichte des Landes. Nun kann man mit größerer Wahrscheinlichkeit, endlich, in einigen Jahren, die Negros in jedem akademischen Beruf mit einer Hälfte Anteil finden.

Das war ein wesentlicher Schritt, welcher einige Jahre als Teil der Statuten für die Rassengleichheit diskutiert wurde. Diese Statuten, die noch viel zu regulieren haben, betreffen auch den Medienbereich mit einem dringenden Bedarf.

5.2 Neue Regierungsverfassung und das Manifest der Regisseure²⁸⁹

Das Gesetz Nr. 12.288 „*Estatuto da Igualdade Racial*“, „Statut der Rassengleichheit“ trat am 20. Juli 2010 in Kraft. Das war 122 Jahre nach der Abschaffung der Sklaverei in Brasilien. Die Phase von der Entstehung bis zur Verabschiedung dieses Dokuments dauerte circa zehn Jahre. Allein das zeigt, wie komplex die Thematik ist. Durch polemische Diskussion vor dem Parlament wurden wichtige Aspekte dieser Statuten zurückgenommen und gestrichen. Bei den aus den Statuten resultierenden grundlegenden Rechte für die Afro-Stämmigen handelt es sich um: bessere Bildung, spezifische Gesundheitskontrolle, Zugänge zum Arbeitsmarkt mit besseren Chancen; Verbote von Vorurteilen gegen Negros bei den Medien wie: Film, Fernsehen und Werbung. Das Dokument offenbart die Rassenungleichheit, welche in Brasilien noch zur Tagesordnung gehört. Von den 190.755.799 Millionen Bewohnern in Brasilien sind 96,7 Million Negros, das heißt 50,7% der Bevölkerung. Das zeigt die letzte offizielle Volkszählung.²⁹⁰

²⁸⁸ Vgl. Ministério da Educação, 2012 .
<http://portal.mec.gov.br/cotas/perguntas-frequentes.html>

²⁸⁹ Lei Nr. 12.288 – Estatuto da Igualdade Racial. Brasília, 20. Juli 2010.

²⁹⁰ IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (Brasilianisches Institut für Geografie und Statistik), das ist in Brasilien das offizielle Amt für Volkszählung. Die letzte brasilianische Volkszählung wurde in 2010 realisiert und ihre ersten Ergebnisse sind seit April 2011 veröffentlichten worden.
[Http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/sinopse_tab_uf_pdf.shtm](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/sinopse_tab_uf_pdf.shtm)

Diese Zahlen zeigen im Detail, vor allem in Hinsicht auf Bildung und Lebensqualität, die deutliche Rassenungleichheit des Landes. Deren Beseitigung existiert jetzt als ein politisches Projekt der letzten Regierung. Die konkreten Maßnahmen gegen die Lebensqualitätsdiskrepanz werden in Form einer Übernahme von Reparationen durchgeführt. Das geschah vor allem als politische Entscheidung seit Anfang des neuen Jahrhunderts. Im März 2003, während der Regierung von Luiz Inácio Lula da Silva, wurde das SEPRIR – *Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial* (Sekretariat für die Politik der Förderung der Rassengleichheit) – gegründet. Die aktuelle Ministerin dafür, Luiza Bairros, ist eine Persönlichkeit der Negrobewegung seit den 70er Jahren; eine Frau, die in vielen Situationen ihr großes Engagement für die Bekämpfung des Rassismus in Brasilien eingesetzt hat.

Die Macht der Medien in Hinsicht auf die Diskriminierung ist einer der wichtigen Aspekte dieses Kampfes. Allein in diesem Bereich werden viel konsequente Arbeit, Zielsetzung und Strategie benötigt. Dabei erscheint das „Statut der Rassengleichheit“ als ein sinnvolles Werkzeug.

5.2.1 Estatuto da Igualdade Racial. Inclusão da Nação Negra, „Gesetz für Rassengleichheit: Inklusion der Negro Nation“

„Das Gesetz Nr. 12.288 vom 20. Juli 2010 gründet das Statut der Rassengleichheit; es ändert das Gesetz Nr. 10.778 vom 24. November 2003. Dieses hat bereits das Gesetz Nr. 9.029 vom 13. April 1995 geändert, welches das Gesetz Nr. 7.716 vom 5. Januar 1989 änderte, welches das Gesetz Nr. 7.347 vom 24. Juli 1985 geändert hat.“²⁹¹

Wie man sehen kann, geht es um einen langen Weg von Versuch und Irrtum, der viel Zeit und Einsatz abverlangt.

Aus dem gesamten Gesetz für Rassengleichheit wird nur das Kapitel VI – „Von den Kommunikationsmitteln“ (Medien) hier vorgelegt. Denn dieses Kapitel ist von Relevanz für die Untersuchung:

²⁹¹ Vgl. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. LEI Nº 12.288, DE 20 DE JULHO DE 2010.
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm

„Lei Nr. 12.288, de 20 de Julho de 2010, institui o Estatuto da Igualdade Racial ; altera as Leis nos 7.716 , de 5 de janeiro de 1989, 9.029 , de 13 de abril de 1995, 7.347 , de 24 de julho de 1985, e 10.778 , de 24 de novembro de 2003.“

„Kapitel VI – Von den Kommunikationsmitteln (Medien)“

Art. 43. Eine Produktion, die von Kommunikationsunternehmen oder Kommunikationsabteilungen ab jetzt veröffentlicht wird, muss das kulturelle Erbe und die Teilnahme der Negro Bevölkerung in der Geschichte des Landes berücksichtigen.

Art. 44. Filme und Sendungen, welche für die Veröffentlichung durch das Fernsehen und Filmtheater produziert werden, müssen Arbeitsstellen und Arbeitsmöglichkeiten für Negro-Schauspieler, -Statisten und -Techniker bieten, wobei jede Form von politischer, ideologischer, ethnischer und künstlerischer Diskriminierung verboten ist.

Einzige Ausnahme: Die Forderung gilt nicht für Filme und Sendungen, welche bestimmte Eigenschaften von ethnischen Gruppen behandeln.

Art. 45. Wendet sich an die Produktion von Werbung, welche für die Veröffentlichung durch Fernsehen und Filmtheater produziert werden, siehe Anwendung o. g. Maßnahme Nr. 44.

Art. 46. Den Ämtern und Organisationen aus der direkt öffentlichen Bundesverwaltung, ob autark oder Stiftung, den privaten Betrieben und den Gesellschaften der gemischten Wirtschaft, bleibt es erlaubt, eine Klausel für die Teilnahme von Negro SchauspielerInnen in die Verträge für die Realisation von Filmen, Sendungen oder jeglicher Werbung einzufügen.

§ 1. Die Organisation und Behörde, welche dieser Artikel betrifft, muss einfügen: eine Spezifizierung für die vertragliche Vereinbarung von Beratung, Meinungsäußerung; Produktion und Realisation von Filmen, Sendungen und Werbung; die Verpflichtung einer Praxis der Gleichbehandlung und Gleichstellung in Hinsicht auf eine Arbeitsstelle für alle Menschen, welche innerhalb des Projekts arbeiten oder eine vereinbarte Dienstleistung dazu erbringen.

§ 2. Es versteht sich für die Praxis der Chancengleichheit auf einen Arbeitsplatz, eine Reihe von systematisch durchgeführten Maßnahmen mit dem Ziel zu realisieren, die ethnische Verschiedenartigkeit von Geschlecht und von Alter in der Gruppe aller Mitarbeiter zu garantieren, die mit dem Projekt und einer vereinbarten Dienstleistung verbunden sind.

§ 3. Die Person oder Organisation, welche vertragliche Vereinbarungen schließt, kann, wenn es für die Chancengleichheit hinsichtlich einer Arbeitsstelle erforderlich ist, eine amtliche wirtschaftliche Prüfung beantragen.

§ 4. Die Bestimmung im Anfangsteil der Statuten gilt nicht für Filme und Sendungen, welche bestimmte Spezifika ethnischer Gruppen zum Thema haben“^{292 293},

Die wesentlichen hier gesetzlich geregelten Aspekte verstehen sich eigentlich von selbst. Man fragt sich, was soll ein solches Gesetz ändern, in einer Gesellschaft, wo die Mehrheit der Bevölkerung Negros sind und sich mittlerweile auch selbstbewusst dazu bekennen und als Mehrheit in Erscheinung treten. Daher sollten sie auch ihren Platz in der Gesellschaft einnehmen können. Dann taucht wieder die bekannte Frage von Gayatri C. Spivak auf – „Können Subalterne sprechen?“²⁹⁴ Gegenwärtig kann man in den meisten Ländern schon sagen: Ja, immer mehr. Die Kommunikation

²⁹² Vgl. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm

²⁹³ Statut der Rassengleichheit, Kapitel VI – Von den Kommunikationsmitteln:

Art. 43. A produção veiculada pelos órgãos de comunicação valorizará a herança cultural e a participação da população negra na história do País.

Art. 44. Na produção de filmes e programas destinados à veiculação pelas emissoras de televisão e em salas cinematográficas, deverá ser adotada a prática de conferir oportunidades de emprego para atores, figurantes e técnicos negros, sendo vedada toda e qualquer discriminação de natureza política, ideológica, étnica ou artística.

Parágrafo único. A exigência disposta no caput não se aplica aos filmes e programas que abordem especificidades de grupos étnicos determinados.

Art. 45. Aplica-se à produção de peças publicitárias destinadas à veiculação pelas emissoras de televisão e em salas cinematográficas o disposto no art. 44.

Art. 46. Os órgãos e entidades da administração pública federal direta, autárquica ou fundacional, as empresas públicas e as sociedades de economia mista federais deverão incluir cláusulas de participação de artistas negros nos contratos de realização de filmes, programas ou quaisquer outras peças de caráter publicitário.

§ 1º Os órgãos e entidades de que trata este artigo incluirão, nas especificações para contratação de serviços de consultoria, conceituação, produção e realização de filmes, programas ou peças publicitárias, a obrigatoriedade da prática de iguais oportunidades de emprego para as pessoas relacionadas com o projeto ou serviço contratado.

§ 2º Entende-se por prática de iguais oportunidades de emprego o conjunto de medidas sistêmicas executadas com a finalidade de garantir a diversidade étnica, de sexo e de idade na equipe vinculada ao projeto ou serviço contratado.

§ 3º A autoridade contratante poderá, se considerar necessário para garantir a prática de iguais oportunidades de emprego, requerer auditoria por órgão do poder público federal.

§ 4º A exigência disposta no caput não se aplica às produções publicitárias quando abordarem especificidades de grupos étnicos determinados.“

²⁹⁴ Vgl. Spivak, Gayatri C.: 2008, op. cit., S. 74.

war bis vor einigen wenigen Jahrzehnten ein Privileg einer kleinen Gruppe, die die Macht hat. Die Subalternen erlangten die vielfältige Option, durch die Fruchtbarkeit moderner Medien Gerechtigkeit zu fordern in Hinsicht auf neue Wege der Demokratisierung von Information.

Es ist vielleicht sehr schwierig für einen Europäer, der nicht ein ex-kolonisiertes Land besucht hat, sich die hier zu diskutierende Realität vorzustellen. Für einen Menschen, der Negro ist, arm, Bewohner eines Slums, bleibt kaum eine Perspektive. Das gilt noch heute in 2013 in den großen Metropolen Lateinamerikas wie z. B. São Paulo. Das zeigen die hier analysierten Filme, insbesondere *Bróder*, sehr genau. Sie offenbaren wirklich, was Armut und Unterdrückung sind. Was es bedeutet, ein Subalterner zu sein. Trotz der Geschwindigkeit der modern Medien ändert sich die Situation nur durch das Inkrafttreten von Gesetzen und das auch nur sehr langsam.

Die Geschichte und Wirkungsmacht der o. g. „Statuten der Rassengleichheit“ sowie des *Manifests Gênese do Cinema Negro brasileiro* und des *Manifests von Recife* dürfen nicht übersehen werden. Sie stellen verbindliche bzw. gesetzliche Elemente für die Verbreitung einer schon etablierten Bewegung dar. Das kann einen positiven Schritt für den Medienbereich bedeuten, darüber hinaus für die Geschichte vieler Negro Regisseure und für die Darstellung dieser Gesellschaft.

5.3 Die Regisseure

5.3.1 Joel Zito Araújo

Regisseur, Filmforscher und Drehbuchautor Joel Zito Almeida de Araújo wurde geboren in Nanuque, einer Stadt im Hinterland des Bundesstaats Minas Gerais in Brasilien. Er ist Doktor der Medienwissenschaft an der Universität von São Paulo und Post-Doktorand in Anthropologie und Medien der Universität von Texas, Austin, Amerika.

Araújo hat seine Dissertation bei der ECA-USP Escola de Cinema e Audiovisual da Universidade de São Paulo – dem Institut für Cinema und Media der Universität von São Paulo vorgelegt. Die Arbeit trägt den Titel *A Negação do Brasil: identidade racial e esteriótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira* – Die Verneinung

Brasiliens: Rassen, Identität und Stereotype bezüglich der Negros in der Geschichte der brasilianischen Telenovela.²⁹⁵ Daraus resultiert das hier zitierte Buch „*A Negação do Brasil* – “Die Verneinung Brasiliens”. Die Erklärung des Regisseurs zu diesem Buch wird noch lang sehr aktuell bleiben:

„Wir dürfen nicht vergessen den Kontext, welcher die Genese dieser Analyse darstellt: Es handelt sich um eine Gesellschaft, charakterisiert durch fünf Jahrhunderte der Beziehungen zwischen Bevölkerungen unterschiedlicher ethnischer und rassistischer Herkunft. Mehr als das sind es Beziehungen zwischen zwei unterschiedlichen ethnischen Gruppen, geprägt durch das [falsche] Ideal der Aufhellung und das [heuchlerische] Ideal der von Rassendemokratie manipulierten Gesellschaft. Dabei wurde der Mischling auch als eine Kategorie gedacht, welche als Basis für den Aufbau einer Rassenidentität benutzt werden konnte.“²⁹⁶

Mit großer Hilfsbereitschaft unterstützte Araújo das Filmforschungsprojekt der vorliegenden Arbeit. Gizelda Alves Hengstl führte einige Gespräche über Skype mit ihm, in denen einige Aspekte der hier aufgestellten Hypothese geklärt wurden.

Bei einem dieser Gespräche erzählte Araújo, wie er die wissenschaftliche Arbeit und den Dokumentarfilm – *A Negação do Brasil* gleichzeitig abschließen konnte. Er bekam die Finanzierung für einen Dokumentarfilm über die Telenovelas in Brasilien. Gleichzeitig erhielt er die Zulassung für eine Dissertationsarbeit bei der USP. Ursprünglich sollte die Dissertation ein anderes Thema haben. Nachdem er schon sehr engagiert mit der Recherche begonnen hatte, fand er diese Finanzierungsmöglichkeit. Das Thema zeigt einen großen Bedarf für wissenschaftliche Untersuchungen. „Es war ein sehr guter Rat meiner Professorin.“ So hat die Recherche für seinen Film den Regisseur zu seinem wissenschaftlichen Projekt geführt. Buch und Film erscheinen im gleichen Jahr – 2000.

Die Notwendigkeit seiner Untersuchung bestätigt sich bei jedem seiner Filme. Die Spannung zwischen Negros und Nicht-Negros in Brasilien ist eine Realität. Araújo überschaut das Land und nimmt eine nüchterne Gesamtbewertung vor. Der Doku-

²⁹⁵ Vgl. Araújo, Joel Zito: 2000, op. cit., S. 12.

²⁹⁶ Ibid., S. 22. „Por um lado não devemos esquecer o contexto que deu origem a esta análise. Trata-se por uma sociedade caracterizada por cinco séculos por relações entre populações com origens raciais e étnicas distintas, e, mais precisamente, de uma sociedade marcada pelo ideário do branqueamento e pelo mito da democracia racial, em que a mestiçagem também foi pensada como uma categoria que serviria de base na construção da identidade racial.“

mentarfilm zeugt vom Blickwinkel des Forschers und führt zu einem neuen Moment in der Geschichte des brasilianischen Kinos, dem zeitgenössischen *Cinema Negro*. Seine Filmografie zwischen Kurzfilm, Spielfilm und Dokumentarfilm ist ein Beispiel des Kampfes für die *Causa Negro* in Brasilien. 1989 begann Araújo mit den Kurzfilmen. Im Überblick: *Memórias de Classe* (1989); *Alma Negra da Cidade* (1990); *São Paulo abraça Mandela* (1991); *Almerinda – Uma Mulher de Trinta* (1991); *Retrato em Preto e Branco* (1993); *Eu, Mulher Negra* (1994); *Ondas Brancas nas Pupilas Negras* (1995); *A Exceção e a Regra* (1997); *O Efêmero Estado União de Jeová* (1999); *Vista A Minha Pele* (2003).

Doch erst durch den Dokumentarfilm *A Negação do Brasil*, 2000, etabliert sich Araújo als Regisseur. Später dreht er *Filhas do Vento*, 2004, und *Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado*, 2009. Sein neuer Film *Raça* hatte im Oktober 2012 Premiere im Kino.

Araújo verbindet den politischen Kampf mit seinem wissenschaftlichen Interesse, davon zeugen seine Kinofilme. Durch eine sehr genaue Lupe untersucht er die koloniale und neokoloniale Geschichte Brasiliens. Engagiert setzt er seine Erfahrung sowohl als Regisseur wie auch als Anthropologe gegen die Rassenkonflikte in seinem Land ein. Bei seinen vierzehn Filmen unterschiedlicher Kategorien und Genres (Kurzfilme, Dokumentarfilme, Spielfilme) behält Araújo ein Ziel im Auge: die Situation der Negros in der brasilianischen Gesellschaft zur Debatte zu stellen. Er nutzt den Film als fruchtbares Medium zur Bekämpfung der Rassendiskriminierung.

Ursprünglich war intendiert, die Filme, die in Hinsicht auf Produktion, Regie, Darstellung etc. dem Anspruch des o. g. Manifests vollständig entsprechen, in die Forschungsarbeit aufzunehmen. In Gesprächen mit dem Regisseur Joel Zito Araújo hat Gizelda Alves Hengstl ihn gebeten, alle Spielfilme dieser Phase aufzulisten. Er, als eine der wichtigsten Personen dieser Filmphase, dürfte die beste Person sein, um diese Information zu geben. Zur großen Überraschung der Forscherin antwortet Araújo in nur einem Satz. „Es gibt nur drei Spielfilme, welche die Forderungen bei der Manifeste erfüllen: *Filhas do Vento*, 2004, *Bom dia Eternidade* von Rogério de Moura, 2007, und *Bróder* von Jefersson De, 2010.“ Damit konnte kaum jemand rechnen. Auf meine Frage nach dem Grund für diese geringe Anzahl, denn schließlich hatte das Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* doch so viele Diskussionen eröffnet, antwortete Araújo sehr direkt: „Es besteht noch nicht genug Interesse

für die Rassendiskussion im Land. Denn es gibt keine Finanzierung für Filmprojekte mit dieser Thematik. Es ist noch ein großer Kampf.“

Neben seine geschichtlichen und politischen Anliegen stellt Araújo einige ästhetische Innovationen in den Mittelpunkt seiner Filme: sowohl bei seinem Kurzfilm „*Vista minha Pele*“ als auch bei seinen Dokumentarfilmen, aber vor allem bei seinem Spielfilm *Filhas do Vento*. Gerade auch in dieser Innovation im Bereich der Ästhetik liegt eines der wichtigsten Elemente für die Filmgeschichte.

5.3.1.1 A Negação do Brasil – Die Verneinung Brasiliens, 2000

Der Dokumentarfilm von Joel Zito Araújo erscheint als multimediales Projekt und zeigt einen kritischen Ansatz hinsichtlich der gesellschaftlichen Wirklichkeit. In seiner ganzen Länge von 91 Minuten ist *A Negação do Brasil* ein Werk der Anklage gegen die Machtausübung der Massenmedien auf die Lebensqualität der Negrobevölkerung in Brasilien. Das Filmmaterial zeigt in Form einer Kollage Bilder, Szenen und Sequenzen aus brasilianischen Fernsehserien – *Novelas* – von den 50er Jahren bis in die aktuelle Zeit.

Araújo entlarvt schonungslos die rassistische Ästhetik der brasilianischen Telenovelas. Er stellt die Stereotype infrage, mit denen die Negros sowie die afrobrasilianische Kultur jahrzehntelang dargestellt wurden. In einem Interview über seinen Dokumentarfilm *A Negação do Brasil* erläutert der Regisseur sein Anliegen:

„Meine Intention bei diesem Film liegt klar zutage. Er ist wie ein Filmmanifest meiner ganzen Karriere und meiner Ansprüche. Das ist der Kern der kulturellen Debatte, welche ich führen möchte: Die Stellung der Negros in der brasilianischen Gesellschaft. Ich möchte es so nachhaltig, bei jedem Detail so intensiv wie möglich tun. Ich möchte mich nicht nur auf die Aspekte des sozialen und politischen Rassismus konzentrieren, das heißt, den institutionellen Rassismus, den frontalen Rassismus, den offenen Rassismus beobachten. Viel mehr möchte ich die subtilen Seiten der großen menschlichen Fragen – die emotionalen und liebevollen Aspekte des Rassismus bearbeiten, indem ich die Intimität der menschlichen Beziehungen berühre. Bewusst [ist mir], dass sich in dieser Intimität 400 Jahre der Sklaverei verstecken. Eine Gesellschaft, welche bis heute,

über Hunderte von Jahren (na der Sklaverei), Schwierigkeiten hat, sich mit der Rassenthematik zu konfrontieren.“²⁹⁷

Araújo blättert den Kalender um einige Jahrzehnte zurück. Er geht in die Vergangenheit und erschüttert das Gedächtnis vieler Brasilianer, indem er einige Bilder zurückholt. Für die Zuschauer, die solche Telenovelas schon früh gesehen haben, bringt Araújo ein besonderes Gefühl herauf. Die Emotion, die seine Bilder weckt, hat ein doppeltes Gesicht. Es ist nostalgisch, sehnsüchtig, aber auch enttäuscht über die noch aktuelle Realität der Rassenfeindlichkeit im Land.

5.3.1.1.1 Sequenzanalyse

In der ersten Sekunde des Dokumentarfilms bringt Araújo einen Ausschnitt aus einer Live-Aufzeichnung auf die Leinwand, eine feierliche Fernsehendung aus den 60er Jahren. Es handelt sich um die Abschlussfeier einer der ersten erfolgreichen Fernsehserien, der *Telenovelas*, in Brasilien. Die Begeisterung des Publikums für den Hauptdarsteller und die Hauptdarstellerin im Originalton einer Live-Fernsehendung verrät die mangelhafte Entwicklung der Tontechnik in jener Zeit (1. Sequenz, bei 00:00:12). Das euphorische Geschrei des Publikums wird dann durch die ernste kritische Diskussion überlagert und verklingt.

Klar ertönt die „Ich-Erzählung“ des Regisseurs als Voice-over. Dieses filmische Mittel wurde in seinem Dokumentarfilm oft verwendet. Der kommunikative Akt der erzählerischen Strategien ragt in das Leben des Regisseurs, der selbst ein Negro ist, hinein. Fiktion und Dokumentation mischen sich zwischen Bild und Ton (2. Sequenz, bei 00:02:15).

„Ich reproduziere hier die Erinnerung meiner Kindheit, die in meinem Gedächtnis geblieben ist, seit ich Fernsehen zum ersten Mal in meinem Leben gesehen

²⁹⁷ Interview mit dem Regisseur Joel Zito Araújo von Leonardo Campos bei „Planeta Educação“. <http://www.planetaeducacao.com.br/portal/artigo.asp?artigo=1845>

“É muito aberta e evidente minhas intenções com esse filme. Ele é quase um filme manifesto de toda a minha carreira e proposta. Ali está o cerne do debate cultural que estou interessado em discutir: o lugar do negro na sociedade brasileira. E quero fazer isto com o máximo de riqueza possível, não quero apenas me deter na questão social/política, do racismo aberto, confrontacional. Quero trabalhar as sutilezas e as grandes questões humanas, de natureza afetiva, emocional, mexendo na intimidade das relações, consciente que dentro dessa intimidade se esconde também 400 anos de escravidão e mais cento e poucos anos de uma sociedade que até hoje tem dificuldade de encarar frente a frente a questão racial.”

habe. Wo ich geboren bin, kämpften die Leute, meistens Negros oder Mestizen wie ich, jeden Tag um einen Platz am dem Fenster meines Onkels, um sich an einer Sendung der Serie *O direito de Nascer* zu begeisterten.²⁹⁸

Der Regisseur fügt in seinem Dokumentarfilm eine Spielfilmsequenz aus einer wahren Geschichte ein. Dadurch zeigt er die Telenovela (Fiktion) aus der Perspektive eines zuschauenden Kindes und Negros in Brasilien – ihm selbst. Im Grunde handelt es sich bei der Sequenz um die Darstellung eines biografischen Ausschnitts aus seiner eigenen Kindheit. Man sucht eine passende Erklärung für die Bewertung der Veränderung, die Araújo in sein Werk einbringt. Dazu Christian Metz:

„Das Wesen des Filmsystems besteht darin, die Codes, die es zusammenbringt, zu verändern; doch handelt es sich um eine Gesamtveränderung, die sich auf der Skala des ganzen Films einstellt: deswegen impliziert sie nicht, daß jeder Film alle seine Codes verändert, und läßt jenen weiten Raum weiterhin bestehen, in dem der Forscher so viele zum Film gehörende Codes aufdeckt, die extra-kinematografisch geblieben sind.“²⁹⁹

Bilder aus unterschiedlichem Format neben verschiedenen Tonquellen gleichzeitig – die Musik, die Geräusche der Fernsehsendung und das Voice-over – bilden eine Mischung aus tontechnischen Elementen, in denen jedes seine bestimmte Rolle spielt.

Hier setzt der Regisseur eine Sequenz mit multimedialen Codes und Elementen ein. Auf der einen Seite steht seine eigene Erinnerung – das Gedächtnis bezüglich des Eindrucks, den das Fernsehen auf seine Kindheit machte – und auf der anderen Seite seine autobiografische Darstellung des Kindes in Form einer Fiktion. Zu dieser Darstellung gehört gleichzeitig die Telenovela der 60er Jahre mit ihrer eigenen Fiktion. Dazu zählen die Übertragung der Dokumentarfilme als solche sowie die Verbindung und der Austausch dieser Werke mit den Zuschauern.

Die Darstellung seiner Erinnerung erreicht unsere Augen wie bei einer Reise durch die Zeit zurück. (2. Sequenz, bei 00:02:15). Viele Millionen Brasilianer verfügen über die gleiche Erfahrung. So wie die Sendung war auch das Fernsehgerät selbst eine Sensation. Die Wunderkiste. In seiner Darstellung zeigt Araújo vor allem das Verhal-

²⁹⁸ Vgl. *A Negação do Brasil*. (2. Sequenz, bei 00:02:15) „Refaço aqui as imagens que restaram em minha memória, daqueles momentos em que no final da minha infância assistimos televisão pela primeira vez no lugar onde nasci. Aquelas pessoas em sua maioria negros ou mulatos como eu, disputavam todas as noites uma espaço na janela do meu tio, para se encantar com *O direito de nascer*“.

²⁹⁹ Vgl. Metz, Christian: *Sprache und Film*. Frankfurt, 1973, S. 115.

ten der Zuschauer. Die Begeisterung der Menschen wird jedoch überlagert von der Resignation in ihren Augen und dem Ausdruck einer gewissen Schicksalsergebenheit, mit der sie der hypnotischen Anziehungskraft des neuen Mediums täglich die Treue halten.

Parallel zum zentralen Thema des Dokumentarfilms – die Stellung der Negros im brasilianischen Fernsehen – erscheint hier ein besonderes Dokument in Hinsicht auf ein aktuelles, sehr oft diskutiertes Medienphänomen: Die starke gegenseitige Abhängigkeit zwischen der brasilianischen Bevölkerung und den Fernsehsendungen zeigt sich vor allem in Hinblick auf die Telenovelas – die Fernsehserien. Es wurde im Laufe der Zeit, beginnend vor ca. 50 Jahren, eine Art von Gläubigkeit und Vertrauensseligkeit aufgebaut. Ohne besondere Steuerung von Seiten des Staates ist das Fernsehen in Brasilien zum Instrument der Meinungsbeeinflussung geworden.

Mit einer Einschaltquote von bis zu 65% in der Zeit zwischen 19.00 und 21.00 Uhr bleibt der Massenkonsum orientierte Rede Globo seit den 60er Jahren der wichtigste Sender in Brasilien. Auch weltweit ist er das viertgrößte TV-Unternehmen. In Brasilien können sich Menschen mit geringem Einkommen kaum das teure Kabelfernsehen leisten. Daher können sie fast nur den Sender Rede Globo nutzen, der damit eine Monopolstellung einnimmt. Die Fernsehserien in Brasilien werden für eine positive Einschaltquote komplett geplant. Dazu gehören die beste Satellitenqualität, optimales Design, Kostüme etc. Ein Bildungsziel besteht kaum. Vor allem werden die Serieninhalte in einer Konstante alltäglicher mediokrer Beziehungskonflikte von Menschen aller Art gehalten. In diesem Universum bekommen die Negro Schauspieler oft die schlechten Rollen.

Sie werden, je nach Beliebtheit, verlängert oder verkürzt. Auch der Rang und die Rolleninhalte der SchauspielerInnen werden entsprechend der Zuschauermeinung geändert.

Als Dokumentarfilm unterscheidet sich *A Negação do Brasil* von vielen aktuellen Dokumentarfilmen, gerade weil dieser Film über die Fernsehsendungen berichtet, statt für oder von Fernsehsender(n) gedreht worden zu sein. Charles Musser stellt fest:

„Heute gibt es zwei divergierende Richtungen innerhalb des Dokumentarismus. Während unabhängig produzierte Dokumentationen auf Festivals und bei der

Kritik großen Anklang finden, entsteht die überwältigende Mehrheit der Dokumentarfilme im Auftrag von Fernsehsendern. Die Programmgestalter der Sender verlangen in der Regel, dass die Dokumentationen sich ihren Bedürfnissen anpassen. In vielen Fällen sind die Dokumentarserien im Fernsehen internationale Coproduktionen, die den ideologischen Ausprägungen mehrerer, oft sehr unterschiedlicher Sender – die von ihrer jeweiligen Regierung unterstützt, gesponsert oder kontrolliert werden – gerecht werden müssen. (...) Ein Beispiel dafür ist die unter der Leitung von Richard Ellison von Stanley Karnow produzierte zwölfteilige Dokumentation Vietnam: A Television History (1983). Die Serie war eine Koproduktion des amerikanischen Senders WGBH, des britischen Kanals Central Independent Television und des französischen Senders Antenne-2. Der Krieg in Vietnam wurde in diesen drei Nationen sehr unterschiedlich wahrgenommen und bewertet³⁰⁰.

Davon ist der Film von Araújo weit entfernt. Der Film, als Ergebnis einer Forschungsarbeit im Rahmen einer Dissertation bei der USP (Universidade de São Paulo), übernimmt als Voraussetzung eine Verantwortung für die Causa Negra in diesem Land. Die Dissertationsarbeit wurde von dem Regisseur selbst bei der ECA (Escola de Comunicação e Arte) Ende der 90er Jahre unter dem Titel *A Negação do Brasil; identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira*³⁰¹ – Die Verneinung Brasiliens: Rassen, Identität und Stereotyp in Bezug auf die Negros in der Geschichte der brasilianischen Telenovela – vorgelegt.

Noch im Bezug auf die Darstellung seiner Biografie in der 2. Sequenz (00:02:15) erwähnt der Regisseur einen weiteren dringenden Aspekt: Die psychologische Bedeutung der Telenovelas in seiner Kindheit für sein eigenes Gedächtnis und seine Lebensgeschichte.

„Die Schwierigkeiten, die ich gehabt habe, die Anwesenheit von Negro-Schauspielern in den damaligen Novelas im Gedächtnis zu behalten, sind mit großer Wahrscheinlichkeit wegen meiner Weigerung entstanden, Leute meiner Rassenzugehörigkeit immer wieder in der Rolle sozialer und kultureller Minderwertigkeit sehen zu müssen.“³⁰²

³⁰⁰ Vgl. Musser, Charles: Cinéma Vérité und der neue Dokumentarismus, S. 490. In: Nowell-Smith, Geoffrey: Geschichte des Internationalen Films. Stuttgart, Weimar, 1998. S. 481-490.

³⁰¹ Vgl. Araújo, Joel Zito: op.cit., S. 12.

³⁰² Vgl. Den Film *A Negação do Brasil*, 2. Sequenz, bei 00:02:15. „As dificuldades que tive de guardar na memória, a presença de atores negros nas novelas daquela época, certamente vieram da minha recusa em aceitar ver o meu grupo racial somente pessoas em papéis de

Eine mit Vielseitigkeit aufgebaute Sequenz enthält mehrfach denotative wie konnotative Elemente, sie spielt in der Gegenwart und der Vergangenheit, als Fiktion und Dokumentation. Genre, Kategorie, Darstellungsform, alle zusammen bewahren eine dezidiert klare kritische Haltung vor dem ausgesuchten Thema. Der gesprochene Kommentar des Regisseurs über seine eigene Kindheit, daneben die Filmmusik und die Kameraführung präsentieren diese Sequenz als nostalgisch anmutende Reise in die Vergangenheit. Das schwarz-weiße Filmmaterial betont neben den Kostümen die Intention, eine Szene aus den 60er Jahren darzustellen.

Ein wesentliches Element des Dokumentarfilms ist eine tatsächliche und lebendige Welt, welche unabhängig von dem Film weiter existiert. Durch diesen Dokumentarfilm zeigt Araújo die lebendige und historische Welt der Rassenfeindlichkeit in Brasilien – die Fernsehendung. Das Neue in dem Film ist die Konfrontation zwischen der realen und der im Fernsehen gebastelten Welt. Die Fernsehendungen, welche tagtäglich beinahe in jedes brasilianische Wohnzimmer, z. B. durch die Telenovelas, eintreten, liefern Bilder, mit deren Lebensqualität oder Lebensstil große Teile der Brasilianer sich nicht identifizieren können. Es sind Fiktionen, die eine sehr kleine elitäre Gruppe repräsentieren und eine große Masse unterdrücken. Die Repräsentationen der Fernsehserien handeln in der Regel vom Alltag der Eurobrasilianer. Das wird von eurobrasilianischen SchauspielerInnen dargestellt. Die anderen ethnischen Gruppen Brasiliens werden in solchen Märchen immer wieder verdrängt und banalisiert.

Der Film von Araújo wechselt häufig zwischen Fiktionen und den Dokumentationen hin und her; zum einen durch die Kollagen aus dem Bildmaterial der Novelas als Fiktion, zum anderen durch die Darstellung dieses Dokuments selbst. Es ist notwendig, dabei die mühsame Arbeit für diese Filme zu berücksichtigen. Die Zusammenarbeit mit diversen audiovisuellen Archiven als Hauptquelle ist ein Gesichtspunkt, der einige Aufmerksamkeit verdient. Allein die technischen Kenntnisse als Voraussetzung für den Umgang mit altem visuellem und akustischem Material sind ein Thema für sich. Dazu gehört auch die ideologische Auseinandersetzung, zu welcher dieses Material beiträgt.

Araújo bringt dadurch die Debatte um die Frage „wie ist die Stellung der Negros als ethnische Gruppe in den brasilianischen Fernsehserien?“ an die Öffentlichkeit. Er

situação de inferioridade social e cultural.”

trifft das Interesse seines Publikums, als er seinen Finger direkt auf die Wunde legt. In der 3. Sequenz, (bei 00:02:47), stellt er die erste erfolgreiche Negra Schauspielerin in der Geschichte der Fernsehserien in Brasilien vor. Das Leben von Isaura Bruno wurde als Szenenausschnitt aus einer Fernsehsendung der 60er Jahre montiert. Die Serie, in der sie mitgespielt hat, wurde in jener Zeit als der erste Einschaltquotenerfolg einer brasilianischen Fernsehserie bezeichnet.³⁰³ Trotz ihres großen Erfolgs vor dem Publikum als Schauspielerin bekam sie nur noch zwei weitere Aufträge. Sie starb in Armut. Die alten Bilder bringen viel Anregung mit sich und gleichzeitig Erinnerung für das Publikum – aber auch für den Regisseur selbst.

In der 4. Sequenz (bei 00:04:31) beschreibt Araújo bei der Darstellung seiner Kindheit in Form einer Fiktion seine eigene Erfahrung als Negro. Die Bilder erscheinen in Schwarz und Weiß und die Kostüme der StatistInnen sind genau der Zeit angepasst. Plötzlich dominiert die Fiktion für einige Minuten seinen Dokumentarfilm. Die aktuellen Schwarz-weiß-Bilder mischen sich mit den alten Bildern aus den Archiven. Bei der Gelegenheit erwähnt er die Entstehung der erfolgreichsten Geschichte der brasilianische Fernsehserie: die Einschaltquote. Dieses Phänomen bildet sich zwischen den 50er und 70er Jahren heraus und wird im Film von Araújo berücksichtigt. Neben dem medialen Aspekt tritt es als besonderes kulturelles Verhalten dieser Bevölkerung hervor.

In den 50er und 60er Jahren konnten sich nur wenige Familien in Brasilien ein Fernsehgerät leisten. Das Gerät wurde aber oft nicht nur von einer Familie benutzt. Durch die geöffneten Fenster oder sogar Türen erregte das Gerät die Neugier der Nachbarn, Bekannter und Unbekannter. Sie standen jeden Tag vor dem Haus, um die Fernsehserien zu verfolgen. Hier bestimmt auch ein geografischer Aspekt die Situation: das Wetter. Das stellt Araújo exemplarisch in seinem Dokumentarfilm da. Mit einem besonderen Detail: Die Besitzerfamilie des Fernsehgeräts waren oft Eurobrasilianer. Aber die meisten dieser draußen stehenden Zuschauer waren Negros oder Mestizen.

Durch eine analytische Untersuchung der Fernsehproduktion erscheint ein wesentliches Dokument zur aktuellen Rassendiskussion des Landes in der 5.–10. Sequenz; Bilder aus einer Szene der Fernsehserie *Beto Rockefeller*: eine elitäre Geburtstagsfeier in einer Wohnung. Die Produktion brauchte 13 SchauspielerInnen dafür. Dabei

³⁰³ Vgl. Araújo, Joel Zito: *A Negação do Brasil – O Negro na Televisão brasileira*. Op. cit., S. 85-88.

gab es einen einzigen Negro: der sehr elegant gekleidete Diener, der die Tür für die Gäste öffnen musste (8. Sequenz, bei 00:06:38).

Durch seinen Film eröffnet der Autor mehrfach die pädagogische Debatte im Bereich der Sozialbewegung für die Bekämpfung des Rassismus. Er verlangt indirekt eine Stellungnahme des Fernsehkonzerns. Die Bilder zeugen von der Sehnsucht der vergangenen Zeit, von Neugier und Erinnerung. Die Mischung aus verschiedenen Arten von Dokumentarfilmen bringt eine konstante Abwechslung und Dynamik in diesen Film.

Auf der Suche nach einer Methode, um die Darstellungselemente des Dokumentarfilms *A Negação do Brasil* zu definieren, habe ich mich für eine Orientierung an Bill Nichols³⁰⁴ entschieden. Er verfasste eine Definition zur Entwicklung des Dokumentarfilms in der Filmgeschichte, die sich hinsichtlich einiger vergleichbarer Elemente auf *A Negação do Brasil* beziehen lässt.

Bill Nichols identifiziert unterschiedliche Elemente und Codes hinsichtlich der Dokumentarfilme und ordnet sie mithilfe bestimmter Strukturformen ein. In seiner Untersuchung unterteilt er die Dokumentarfilme in fünf Darstellungsformen:

1. Expository Mode, 2. Observational Mode, 3. Interactive Mode, 4. Reflexive Mode und 5. Performative Mode³⁰⁵

A Negação do Brasil ist in erster Linie durch einen „Reflexiven Modus“ vertreten, indem Araújo die Ausschnitte aus den Telenovelas untersucht, vorstellt und kommentiert. In dem Film bleibt diese Methode neben der des Interviews die zentrale Vorgehensweise. Mit den Interviews setzt Araújo den „Interaktiven Modus“ ein. Dabei werden vor der Kamera für den Regisseur die Lebenserfahrungen und die Geschichte der Schauspieler und Regisseure der TV Serien erzählt und von ihnen registriert. Auch die Art und Weise, wie Araújo sein eigenes Leben präsentiert, hat ihren Platz in diesem Dokumentarfilm. Wie bei den meisten Spielfilmen enthält sein Drehbuch aus Fragmenten und Erinnerung eine wahre Geschichte mit einem Kern aus Fakten.

³⁰⁴ Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington. 1991, S. 15 ff.

³⁰⁵ Ibid., S. 32ff.

Indem der Film grundsätzlich aus Archivfilmmaterial, Interviews und Spielszenen besteht, kann man ihn definitiv als einen Kompilationsfilm bezeichnen.³⁰⁶ Die Methode, einen Film aus Zusammenschnitten aus Fernsehserienmaterial herzustellen, ist eine Variante der Kompilationsfilms.

Neben dem Archivmaterial liefern einige berühmte Negro SchauspielerInnen der Gegenwart brisante Momente mit authentischen Aussagen über ihre beruflichen Erfahrungen. Auch einige aktuelle Interviews mit Regisseuren von Fernsehserien zählen dazu. Daraus resultieren eine Reihe von negativen Aussagen und manche Erklärungen dafür. Es handelt sich um die Karrieren talentierter Negro Schauspieler, die von einer konservativen Gruppe Eurobrasilianer manipuliert und behindert werden. In der 11. Sequenz (bei 00:09:14)³⁰⁷ berichtet die Schauspielerin Zezé Motta über ihre Erfahrungen.

„Meine Nachbarin, als sie festgestellt hat, dass ich einen Theaterkurs für Darstellende Kunst in der Tablado³⁰⁸ – Rio de Janeiro mache, sagt sie: Ich wusste nicht, dass um eine Rolle als Dienstmädchen zu interpretieren, man einen Kurs machen muss. Damals dachte ich, sie hätte großen Quatsch gesagt, aber später habe ich besser verstanden, was sie meinte. (...) Später muss ich von einem Direktor hören: Oh bitte, ich habe schon mit dir geplant. Akzeptiere doch diese Rolle als Dienstmädchen. Wenn du sie nicht akzeptierst, wirst du nie wieder Fernsehen machen.“

Zezé Motta ist eine der brasilianischen Schauspielerinnen, die sich intensiv mit der Thematik der Rassenfeindlichkeit im brasilianischen Fernsehen auseinandergesetzt hat.³⁰⁹ Sie führt unermüdlich öffentliche Diskussionen hinsichtlich ihrer Kino- und Fernsehkarriere, während der sie und viele andere Negro Schauspieler fast nur Rol-

³⁰⁶ Vgl. Rother, Reiner (Hrsg.): Sachlexikon Film. Hamburg, 1997, S. 176 unter „Kompilationsfilm“.

³⁰⁷ Vgl. bei „A Negação do Brasil“ (11. Sequenz, bei 00:09:14). „A minha vizinha quando soube que eu fazia um curso de interpretação no Tablado, olhou pra mim e disse: Eu não sabia que para fazer papel de empregada precisava fazer curso. Na época eu achei que ela havia falado o maior disparate da vida. Mas tempos depois eu entendi o que ela quis dizer.“

³⁰⁸ Tablado – eine der wichtigsten Schauspielschulen in Rio de Janeiro.

³⁰⁹ Vgl. Cadaminuto. A ativista Zezé Motta e o escritor Sávio de Almeida serão homenageados com a Medalha de Honra ao Mérito Zumbi dos Palmares.

<http://cadinuto.com.br/noticia/2009/10/12/a-ativista-zeze-motta-e-o-escritor-savio-de-almeida-serao-homenageados-com-a-medalha-de-honra-ao-merito-zumbi-dos-palmares>

sowie: The Bridge. Entrevista: Zezé Motta, a porta-voz do artista negro no Brasil.

<http://www.thebridgeglobal.com.br/blog/2013/03/05/entrevista-zeze-motta-a-porta-voz-do-artista-negro-no-brasil/>

len voller Stereotype bekommen haben. In 1984 gründet und leitet sie das CIDAN (Brasilianisches Zentrum für Information und Dokumentation von Negro Künstlern), es handelt sich um die erste Datenbank schwarzer SchauspielerInnen des Landes.³¹⁰ Bis heute wird sie für dieses Engagement hoch geachtet. Araújo's Zielsetzung trifft bei Persönlichkeiten wie Zezé Motta auf besonderes Entgegenkommen. Während des Interviews erzählt Zezé Motta ihre Geschichte, wobei ihr Blick an der Kamera vorbei geht.

In seiner Analyse des brasilianischen Kinos der 60er und 70er Jahre – Tropical Multiculturalism – identifiziert Robert Stam die Realität der brasilianischen Negro SchauspielerInnen gegenüber der eurobrasilianischen Gesellschaft:

“Although blacks and Indian characters are not usually the protagonists or even the secondary characters of the films of this period, they often form an inferential presence, even in a film like *Terra in Transe*, Glauber Rocha's baroque allegory about the coup d'état and its aftershocks, which largely foregrounds the white political Elite. (...) *Terra in Transe* exposes what might be called the 'whiteness of whiteness'. For example, it criticizes not only white-dominated institutions (political parties, the media) but also white revolutionaries.”³¹¹

Die Regisseure des Cinema Novo sowie Glauber waren eurobrasilianisch. Das betrifft den Blick von Stam auch in Hinsicht auf das, was er „revolutionaries“ nennt. Die Unmöglichkeit für die Negros, eine Protagonistenrolle zu bekommen, bleibt durch das ganze 20. Jahrhundert und darüber hinaus bestehen. Unter diesem Schleier lebt die Seele des neuen brasilianischen Cinema Negro widerstandsbewusst – mit einem Unterschied. Hier sind die Regisseure Negros, und nur dadurch werden die Negro SchauspielerInnen wie Ruth de Souza andere Rollen bekommen als sonst.

In der 12. Sequenz (bei 00:10:22) stellt Joel Zito Araújo Ruth de Souza vor, die erste Negra Schauspielerin, die im brasilianischen Fernsehen anerkannte Rollen bekommen hat. Sie ist eine der talentiertesten Schauspielerinnen des brasilianischen Theaters, Kinos und Fernsehens. Durch eine Fotokollage und Voice-over zeigt der Dokumentarist einige Szenen der Filme *Sinhá Moça* von Tom Payane, 1953, bei welchen Ruth de Souza mit großem nationalen und internationalen Erfolg gespielt

³¹⁰ Vgl. CIDAN; Centro de Documentação do Artista Negro (Brasilianisches Zentrum für Information und Dokumentation von Negro Künstlern). www.cidan.org.br

³¹¹ Stam, Robert: Tropical Multiculturalism. A comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture. Durban, London, 1997. S. 235-237.

hat. Eine Großaufnahme des Gesichts von Ruth de Souza zeigt eine 50er Jahre Schwarzweißfotografie. Die Kamera filmte das Gesicht auf dem Photo von unten her – diagonal nach oben. Die Einstellungsgröße und Kameraperspektive bewerten die Stellung von Ruth de Souza in der Film- und Fernsehgeschichte des Landes. Durch einen kurzen Schnitt springt Araújo von der Vergangenheit zur Gegenwart.

Ein Schwenk von rechts nach links zeigt Ruth de Souza in ihrer Wohnung. 13. Sequenz (bei 00:11:05). Sie berichtet über den Verlauf ihrer Karriere. Sie unterstreicht dabei die Geschichte einer ihre wichtigsten Rollen in der Telenovela. Es handelte sich um die Verfilmung von „A Cabana do Pai Tomás“, eine Telenovela, die ab 1969 unter der Regie von Sergio Cardoso bei dem Fernsehsender Rede Globo gedreht wurde.

Es handelt sich um die Verfilmung des 1852 veröffentlichten Romans von Harriet Beecher Stowe, dessen Hauptperson ein afroamerikanischer Sklave ist; das Buch ist in Deutschland sehr bekannt als Onkel Toms Hütte (aus dem Englischen übersetzt: Uncle Tom's Cabin).

Zum ersten Mal in der Geschichte erhielt eine große Gruppe von Negro SchauspielerInnen ein Engagement beim brasilianischen Fernsehen. Es wurde die Geschichte eines Negros – Pai Tomás – und seiner Familie dargestellt. Ruth de Sousa sollte die Hauptdarstellerin sein, in der Rolle der Frau von Tomás.

Unter der Regie von Joel Zito Araújo verrät Ruth Souza 31 Jahre später in ernstem Ton vor der Kamera, warum ihre Rolle in *A Cabana do Pai Tomás* eine andere Richtung nahm:

„'A Cabana do Pai Tomás' war die erste Novela, in der ich die Hauptrolle bekomme habe, es war die Geschichte des Pai Tomás (ein Negro), daher gab es viele Negro SchauspielerInnen, die in dieser Novela angefangen haben, und ich war die Frau von Tomás. Aber nach der Hälfte der Dreharbeiten haben die anderen Schauspielerinnen (eurobrasilianische Frauen) protestiert. Der Sender begann Briefe von den Zuschauern zu bekommen. Es wurde nicht akzeptiert, dass mein Name (ich als Negra) weiter an der ersten Stelle genannt wurde. Sergio Cardoso (der Regisseur) kam zu mir und sagte: Ruth, wir haben ein großes Problem, die Arbeit muss weiter laufen. Würdest du akzeptieren, wenn ich den Namen der anderen eurobrasilianischen Schauspielerinnen vor deinen Name stelle? Ich habe gesagt, na gut, ich akzeptiere. Was soll ich sagen? Ich

musste überleben. Es war eine sehr schöne Rolle. Ich hatte keine andere Wahl. Und die Zuschauer haben das gemerkt. Dann im Laufe der Zeit nahm meine Rolle ab und wurde kleiner und immer kleiner bis zum Ende der Dreharbeiten.“³¹²

Erzählt von einer sehr kompetenten Schauspielerin wie Ruth de Sousa ist dieser Bericht ein wichtiges Dokument der Mediengeschichte in Brasilien, ein Nachweis neben vielen anderen hinsichtlich des undurchdringlichen Rassismus des Landes. Mit seinem Dokumentarfilm öffnet Araújo viele Türen für weitere Diskussionen sowohl in der Filmwissenschaft als auch bei dem allgemeinen Publikum. Vor allem als pädagogisches Material wird dieser Dokumentarfilm immer wieder verwendet. Schritt für Schritt zieht Araújo die Maske von der Fiktion der Fernsehserie und weist genau nach, wie der Rassismus im Land strukturiert ist.

Durch die Aussagen von bekannten und wichtigen brasilianischen Negro SchauspielerInnen wie Milton Gonçalves, Ruth de Souza, Zezé Motta, Lea Garcia und Maria Ceíça wird die Rassendiskriminierung zwischen den Negro- und Nicht-Negro-Kollegen viel offensichtlicher. Die o. g. Negro SchauspielerInnen vertrauen dem Projekt von Araújo und gehen ins Detail wie niemals zuvor. Sie legen Momente ihrer Karrieren offen, welche ganz klar von eindeutig kriminellem Rassismus und Diskriminierung geprägt waren. Es sind einmalige Aussagen über Erlebnisse, die sie ihr Leben lang geheim gehalten hatten.

In der 19. Sequenz (bei 00:16:33) erweitert ein Interview des Schauspielers Milton Gonçalves die Diskussion. Er berichtet seine eigene Lebensgeschichte und geht auf manche Fernsehserien-Story ein. Er selbst hat eine sehr erfolgreiche Karriere gemacht. Aber wie er beschreibt, musste er sich immer gegen viele Vorurteile zur Wehr setzen. In seinem Interview erzählt Gonçalves über das letzte Blackface der brasilianischen Fernsehserie. Es handelt sich dabei um die Fernsehserie *A Cabana do Pai Tomás*, bei welcher auch Ruth de Souza die negative Erfahrung als Negra Schauspielerin gemacht hat. Der Hauptdarsteller Sergio Cardoso, ein Eurobrasilianer, spielte den Vater Tomás (in der deutschen Romanübersetzung „Onkel

³¹² Vgl. *A Negação do Brasil*, (13. Sequenz, bei 00:11:05): „A cabana do pai Tomás foi a primeira nova em que eu estrelava. Foi a história do Pai Tomás e por isso tinha muitos artistas negros, muitos começaram ali. Eu fazia a mulher do Pai Tomás, meu nome estava em primeiro lugar. Porém a partir da metade da novela, as outras atrizes começaram a fazer protestos e a emissora a receber cartas. Então o Sergio Cardoso chegou para mim e disse: Ruth, estão fazendo um problema enorme, o trabalho tem que andar, você se importa, que eu coloque as outras atrizes brancas na frente? Eu disse não, não importo. O que eu podia falar, a sobrevivência, um papel maravilhoso, eu não tinha outra opção. E o publico percebe. Então com o tempo meu papel foi decaindo e decaindo.“

Tom“). Obwohl Tomás ein Negro war, hat der Regisseur einen weißen Mann gewählt, um die Rolle zu spielen. Er sollte aber ein Blackface benutzen; so nannte man die Technik, das Gesicht schwarz zu schminken, um als hellhäutiger Mensch einen Negro darstellen zu können. In jener Zeit wären jedoch schon einige gute Negro Schauspieler in Frage gekommen, die bei dem *Teatro Experimental do Negro* ausgebildet worden waren. Ein Beispiel dafür stellte Milton Gonçalves selbst dar. Er erzählt, wie das Blackface von Sergio Cardoso in dieser Fernsehserie die erste polemische Diskussion in Hinsicht auf diese Darstellungstechnik eröffnet hat. 1960 wurde er als Negro Schauspieler zu einer Diskussionssendung „eingeladen“, um die damalige Entscheidung des Regisseurs zu unterstützen. Er sollte als Negro vor der Kamera für das ganze Land das Blackface in diesem Fall verteidigen. Als er sich verweigerte, wurde er mit der Kündigung seiner Mitwirkung an weiterer Arbeit im Sender bedroht.

Bei dem Interview von Milton Gonçalves steht er auf einem Balkon, die Einstellung sieht wie ein Wetterbericht aus. Informativ spricht er vor der Kamera, die eine Nahaufnahme beibehält. Die Montage bringt etwas Dynamik in diesen Filmausschnitt. Die Aussage von Milton Gonçalves wird plötzlich unterbrochen durch den Bericht von Ruth de Souza über das gleiche Thema. Eine Fotokollage mit einer Szene aus der Serie *A Cabana do Pai Tomás* und Voice-over setzt die Kontinuität der Information fort, welche von Milton Gonçalves als letztes Wort über das von ihm und anderen Negro SchauspielerInnen erlebte Vorurteil gesprochen wird.

Durch kurze Schnittfolgen, die 20. (bei 00:16:51), 21. (bei 00:17:19) und 22. Sequenz (bei 00:17:38), erregt der Regisseur die Aufmerksamkeit des Zuschauers. Hier greift er Ausschnitte aus drei unterschiedlichen Fernsehserien heraus, um übliche Rollenbeispiele für Negra SchauspielerInnen im brasilianischen Fernsehen zu zeigen. Die Rolle des Dienstmädchens³¹³, die Rolle der Mama³¹⁴ und die Rolle des

³¹³ Dienstmädchen – *Empregada – doméstica* ist bis in die aktuelle Zeit in Brasilien ein Job für Frauen, meistens aus der unteren Schicht, mit wenig Schulausbildung; ein typischer Job, welcher seinen Ursprung in der Sklaverei hat. Erst im März 2013 wurde von der Bundesregierung Brasiliens das Gesetz 478/2010 in Kraft gesetzt, welches einige Arbeitsrechte wie u. a. Rente und Urlaub reguliert. Damit löscht diese Regierung offiziell eine der wichtigsten Spuren der Sklaverei aus der brasilianischen Gesellschaft.

³¹⁴ Mama – Eine Art von *Empregada doméstica* mit der Verantwortung, den reichen Familien die Mutter zu ersetzen. Seit der Kolonialzeit haben die Mamas die Kinder von reichen Grundbesitzern oder Sklavenbesitzern gestillt und bis zum Erwachsenenalter erzogen und aufgezogen. Die Mama war eine der bekanntesten Figuren des Sklavensystems.

Jagunço³¹⁵. Es sind drei sehr familiäre Stereotype in der Gesellschaft Brasiliens. Solche typischen Rollen werden in der aktuellen Diskussion der Negro Bewegung und der neuen Phase der brasilianische Gesellschaft sehr genau beobachtet und stark kritisiert. Araújo betont: Eine sehr bekannte Rolle, die die Negra Schauspielerinnen zu jeder Zeit in den Fernsehserien gespielt haben, ist die „Mama“. Die Mamas sind das authentische Beispiel der Schatten des brasilianischen Sklavensystems. Für diese Rolle muss die Schauspielerin eine bestimmte Figur haben. Eine Negra mit Übergewicht entspricht in der Regel den Anforderungen für diese Rolle. Die Mamas sind mütterliche und sehr fleißige Frauen. In der wahren Geschichte des Landes übernehmen die Mamas die Rolle einer zweiten Mutter aller Kinder in der eurobrasilianischen Familie. Sie waren auch verantwortlich für den Haushalt, insbesondere für die Küche. Die Mamas erscheinen so oft in Fernsehserien, dass manche Schauspielerinnen in ihrer Karriere ausschließlich diese Rolle verkörpert hat. Beispiele dazu sehen wir in den Sequenzen 3 (00:02:47); 21 (00:17:19); 24 (00:19:34); 25 (00:21:05) und 26 (00:21:44).

Neben den Mamas ist ein anderer sehr bekannter Alltags-Stereotyp, der über Fernsehserien hinaus auch alle anderen Medien betrifft, das Dienstmädchen.³¹⁶ In der 28. Sequenz (bei 00:22:22) erzählt die Schauspielerin Zezé Motta, wie sie sich in bestimmten Phasen ihrer Karriere geweigert hat, weitere Rollen als Dienstmädchen zu übernehmen. Die Reaktion des Fernsehregisseurs auf ihre Entscheidung war eindeutig: „Wenn du sie nicht akzeptierst, wirst du nie wieder Fernsehen machen“.

Diese Geschichte erlebte Zeze Motta kurz nach der Premiere von *Chica da Silva*, 1976, einem Film von Carlos Diegues, in dem Motta die Protagonistin gespielt hat. Der Spielfilm „Chica da Silva“ ist ein Film mit gravierenden Stereotypen und galt im letzten Stadium des Cinema Novo als ein großer Erfolg. Er wird von Robert Stam analysiert:

„Certain feminist and black analyses highlight other, less progressive, aspects of the film. They point out that Xica's power is very much corporeal – consisting of

³¹⁵ Jagunço ist eine Art von Killer oder privater Leibwächter. Er existiert in Brasilien seit der Kolonialperiode und wurde im Auftrag von Großgrundbesitzern oder/ und Politikern beauftragt, ihre Gegner zu töten. Noch heute haben Großgrundbesitzer und manche sehr konservative Politiker ihren Jagunço. Vgl. Moura, Clóvis: 2004, op. cit, S. 224, unter: jagunço.

³¹⁶Vgl. Pravda ru. Brasil tem o maior número de empregadas domésticas do mundo, 28.03.2013.
[Http://port.pravda.ru/business/28-03-2013/34435-brasil_numero_empregadas-0/](http://port.pravda.ru/business/28-03-2013/34435-brasil_numero_empregadas-0/)

her body itself and unspecified sexual maneuvers – rather than moral or intellectual. An object of desire for the diverse representatives of political, military, and social power, Xica assumes a role that on one level points to the hypocrisy of a society that enslaved black people and yet desired and exploited black women. On another level however, she embodies the fantasy of the sexually available slave. (...) Even the theme song sexualizes her; Jorge Ben Jor's punning and stressed repetition 'Xica dá, Xica dá, Xica dá' suggests in Portuguese that 'Xica gives out, that is, fucks'.³¹⁷

Die Darstellung der Negros in der brasilianischen Gesellschaft im letzten Jahrhundert war noch unmittelbar mit Stereotypen verbunden. Der Grund dafür liegt lediglich in alltäglichen Verhaltensweisen, die in der Kolonialgeschichte verwurzelt sind. Ein Beispiel dafür zeigt Araújo in der 31. (bei 00:27:56) und der 32. Sequenz (bei 00:28:21). Es handelt sich um ein Stereotyp in Bezug auf die Negros; real ist es ein sehr bekannter und absolut aktueller Job. Der Jagunço – ein Privatkiller. Das ist heute wie in der Kolonialzeit ein negativer Beruf. Im Fernsehen z. B. wird die Rolle des Jagunço fast immer von einem Negro gespielt. Neben dem Jagunço befindet sich der Bodygard: auch immer für Negros reserviert. Der von Araújo ausgewählte Serienausschnitt bildet da keine Ausnahme. (Zwischen der 33. und 38. Sequenz, von 00:28:42 bis 00:31:09). Ein bekannter brasilianischer Negro Schauspieler – Ton Tornado – berichtet über seine Erfahrung mit Fernsehserien. „Es kann vielleicht wegen meines Körpertyps sein, dass ich immer wieder einen Auftrag als Bodyguard bekomme“. Ob im Interview oder bei einer Fiktion aus einer Fernsehserie; hier präsentieren die berühmten Negro SchauspielerInnen die wahre Geschichte. Mancher Schauspieler akzeptiert diese Situation wie ein Schicksal, wie die Aussage von Tornado zeigt.

Die Auseinandersetzung mit verschiedenen filmischen Instrumenten sowohl im Dokumentarfilm – Kollage aus Fotografie und Fernsehserien-Ausschnitten, individuelles und Gruppen-Interview – als auch mit der Fiktion aus der Lebenserfahrung des Regisseurs, bringt viel Dynamik in diese Dokumentation. Das Ziel des Projekts war es, Anklage zu erheben; wie bei vielen Dokumentarfilmen. Die Besonderheit liegt in dem Thema. Nie zuvor wurde die TV-Welt in Brasilien mit ihrer Ungerechtigkeit gegenüber ihren mitarbeitenden SchauspielerInnen konfrontiert.

³¹⁷ Stam, Robert, op. cit., S. 293-294.

Araújo hat jedoch einen besonderen Grundstein in der Dokumentarfilmgeschichte des Landes gelegt. Ein Szenenausschnitt aus den Fernsehserien nach dem anderen verstärkt den Eindruck gravierender Missstände der Rassendiskriminierung im Fernsehen. Das große Diskussionspotenzial des Films besteht – neben der Realität dieser SchauspielerInnen – in der Spur des Gedächtnisses, welche die Erinnerung an die Fernsehserien der Gesellschaft hinterlässt. Denn mehr als die Hälfte der Brasilianer sehen sich in den Fernsehserien in benachteiligten Situationen, diskriminiert und ins Stereotyp gezwungen.

In Sequenz 43 (bei 00:35:07) treffen sich einige berühmte SchauspielerInnen in einem Wohnzimmer vor dem Fernseher. Sie sehen eine der polemischsten und gleichzeitig erfolgreichsten Fernsehserien aller Zeiten – *Sklavin Isaura*³¹⁸ von dem Regisseur Gilberto Braga 1976/1977 – bei Rede Globo. Im Halbkreis sitzend nehmen alle die Anwesenheit des Regisseurs wahr, der jedoch für das Publikum noch unsichtbar bleibt. Später interagiert Araújo direkt im Gespräch mit den SchauspielerInnen und fragt etwas im Ton eines Interviewers. Spontan reagiert die Kamera – nicht auf Araújo's Stimme – sondern direkt auf die Aussage der SchauspielerInnen.

Das Zentralthema der im Fernsehen ausgestrahlten Serie *Sklavin Isaura* war die Grausamkeit der Sklaverei in Brasilien. Es gab eine große Zahl von Negro Schauspielern. Die Hauptrolle hat der Regisseur jedoch wieder an eine weiße Schauspielerin gegeben, das war aber die Rolle der Sklavin! Es handelte sich um die talentierte Lucélia Santos, die nach diesem Engagement eine erfolgreiche Karriere in Film und Fernsehen gemacht hat. In einem Interview mit dem Regisseur Gilberto Braga erklärt dieser, wie er dazu gekommen ist, eine Eurobrasilianerin als Schauspielerin für die Sklavinnenrolle auszusuchen.

„Ah, die damalige Entscheidung für Lucélia Santos bei der Suche nach der Hauptdarstellerin für die Rolle der Sklavin Isaura ist lustig. Ich war mit allen Vorbereitungen für die Dreharbeiten fertig, aber es fehlte noch die Hauptdarstellerin. Ein Freund von mir hat sie empfohlen. Bei dem Vorstellungsgespräch stand sie vor mir mit einem gravierenden Problem. Sie ist sehr klein, sie ist etwas schielend und hat kaum Brust. Ich habe diese Aspekte mit der Produktion abgeglichen und habe ihr die Rolle gegeben. Wir hatten ein kurzes Gespräch, es war eine Intuition, ein Zufall. Es wurde überhaupt nicht darüber nachgedacht, ob

³¹⁸ Vgl. Franco, Carlos Emílio: Roteiro de Leitura – A Escrava Isaura. São Paulo, 1998.

es eine Negra sein muss oder ob sie Negrovorfahren haben musste. Es war reiner Zufall.“³¹⁹

Die Erklärung des Regisseurs Gilberto Braga – eines Eurobrasilianers – zeigt Widerspruch und kann nicht überzeugen. Er hat für alle anderen SklavInnenrollen Negro Schauspieler ausgesucht. Nur hinsichtlich der Hauptdarstellerin kam er auf die Idee, dass eine Sklavin in Brasilien nicht unbedingt eine Negra sein müsse. Seine Interviews über dieses Thema sowie seine nicht überzeugende Rechtfertigung bezüglich der Problematik bestätigen die Notwendigkeit unserer Debatte. Es gibt kaum Chancen für Negro SchauspielerInnen als HauptdarstellerIn im brasilianischen Film und Fernsehen aufzutreten. (Vgl. hier Kapitel 5. *Das Neue Cinema Negro in Brasilien* unter 5.1.1.; 5.1.2., 5.2.1) sowie die Werke von João Calos Rodrigues, Robert Stam und Joel Zito Araújo³²⁰.

In Brasilien war die Negro Bewegung in den 70er Jahren erst im Entstehen. Selten wurde in jener Zeit darüber diskutiert. Das geschah erst später und setzt sich bis in die Gegenwart hinein fort. Araújo legt das Thema auf den Tisch, um das Publikum daran zu erinnern und die Diskussion zu entfachen. Erst zwanzig Jahre später traut sich ein Fernsehsender in Brasilien, einer Negra die Hauptrolle zu geben. Noch heute gibt es kaum Negro HauptdarstellerInnen in den Fernsehserien des Landes. In der 47. Sequenz (00:39:11) zeigt Araújo den Höhepunkt der Serie *Sklavin Isaura*, wo die Abschaffung der Sklaverei aus Sicht der Großgrundbesitzer dargestellt wurde. Viele Anzeichen weisen dabei daraufhin, wie wenig der Regisseur Gilberto Braga sich mit der Diskussion und Problematik hinsichtlich der Gleichberechtigung der Afrobrasilianer beschäftigt hat.

Eine sehr oft diskutierte und in dem Film trotzdem einzigartige Aussage kam von der Schauspielerin Maria Ceíça. (51. Sequenz, bei 00:42:33). Sie erzählte über ihren Lebenskonflikt als Schauspielerin. Ihre Schwierigkeit, sich mit den verschiedenen vom

³¹⁹ Vgl. *A Negação do Brasil* (44. Sequenz, bei 00:35:50).

„A escolha de Lucélia Santos para o papel de Escrava Isaura foi uma coisa muito engraçada. Eu estava com tudo pronto para filmar a novela mas faltava a protagonista. Um amigo meu recomendou a Lucélia, e apesar dela apresentar problemas televisivos gravíssimos – por exemplo ela é estrábica, ela é muito pequena e não tem seios. Ainda assim eu deixei corrigir a altura e os seios para as cenas e dei o papel para ela. Foi uma coisa de intuição, não foi pensado se deveria ser uma atriz negra ou descendente de negro. Não foi pensado, foi coincidência mesmo.“

³²⁰ Vgl. Rodrigues, João: *O Negro Brasileiro e o Cinema*, op. cit.; Araújo, Joel Zito: *A Negação do Brasil – O negro na Televisao brasileira*. Op. cit.; Stam, Robert: *Tropical Multiculturalism – A Comparative History of Race in Brazilian*. Op. cit.

Fernsehen angeboten Rollen zu identifizieren, lag nicht an der körperlichen Figur oder dem Phänotyp. Sie berichtet über ein kollektives Gedächtnis. In ihrem ganzen Leben hat sie immer wieder durch die Mediendiskussion erfahren, dass sie als Negra für sehr viele Rollen nicht taugt.

„(...) ich war in einer Ausstellung in Salvador über die Frauen, die Jorge Amado in seiner Literatur erschaffen hat. Dort habe ich mich zum ersten Mal in meiner Karriere als für viele Rollen in Frage kommend gesehen. Zum Beispiel war Gabriela, Tereza Batista, eine Frau mit meinem Phänotyp. Negra – vollschlanke Oberschenkel, volles Gesäß usw., Sachen, die wir die ganze Zeit zu ändern versuchten, um beim Fernsehen akzeptiert zu sein.“³²¹

Schauspielerinnen wie Maria Ceíça bekommen oft eine Rolle als Haushaltskraft oder als vulgäres Sex-Mädchen. Der Schriftsteller Jorge Amado schrieb Romane über das alltägliche Leben in der Bundesstadt Bahia, wo die große Menge der ca. sechs Millionen Sklaven angekommen ist. Seine Romane sind sehr authentisch, wenn er über die Schönheit und Kultur dieser Region schreibt.

Im Gegensatz zu den damaligen Fernsehregisseuren war es für Amado wichtig, die genaue Beschreibung des Phänotyps seiner Figuren einzubeziehen und diesen darzustellen. Dadurch kann sich eine Schauspielerin wie Maria Ceíça sofort mit unterschiedlichen Rollen von Amado identifizieren. Das heißt, ihr Phänotyp als Negra passt genau dazu. Aber obwohl Amado seine Figuren so genau beschrieben hatte, änderte das Fernsehen diese Charakteristik vor allem bei der Hauptrolle, als sein Roman als Serie verfilmt wurde.

Araújo zeigt dafür ein besonderes Beispiel. Einer der berühmtesten Romane Brasiliens, „Gabriela Cravo e Canela“, welcher in 32 unterschiedliche Sprachen übersetzt ist, u. a. Deutsch – Gabriela wie Zimt und Nelken – wurde 1958 von Jorge Amado geschrieben. Die 80. Auflage erschien im Jahr 1999. Das Buch ist als Fernsehserie, Film, Tanzspektakel, Fotonovela und Zeichentrickfilm veröffentlicht. Daraus produzierte der Medienkonzern Rede Globo 1975 eine seiner erfolgreichsten Fernsehserien.³²²

³²¹ Vgl. *A Negação do Brasil* (51. Sequenz, bei 00:42:33).

³²² Vgl. Amado, Jorge: *Gabriela Cravo e Canela Crônica de uma cidade do interior*. Rio de Janeiro, 2012. Erste Auflage 1962.

In der Verfilmung von Gabriela Cravo e Canela als Telenovela wurde eine Schauspielerin für die Hauptrolle ausgesucht, die nicht dem von Amado beschriebenen Phänotyp entsprach. Um sich künstlich daran anzupassen, musste sie viele Sonnenbäder nehmen, damit sie annähernd die Hautfarbe der Figur Gabriela bekam. Araújo lässt auch den Regisseur der Novela Gabriela – Walter Avancine – zu Wort kommen. Der Regisseur erzählt, aus welchem Grund er keine Negra Schauspielerin ausgesucht hat.

„Wir haben einen Fakt in der Verfilmungsgeschichte von Gabriela aus dem Roman von Jorge Amado. Ursprünglich sollte es eine Negra Schauspielerin sein, um etwas authentischer zu bleiben. Dann trat das Phänomen auf: es gab in den brasilianischen Schauspielerkreisen nicht eine Negra Schauspielerin, die dafür wirklich gut genug ausgebildet war. Ich selbst habe einen Test mit ca. 80 Negra Schauspielerinnen gemacht, alle mit dem Erscheinungsbild, wie Jorge Amado es beschrieben hat. Sie haben wenig Chancen. Ich habe mich mit dieser Unmöglichkeit auseinandergesetzt. Es wäre zum Desaster gekommen, hätte ich eine nicht ausreichend ausgebildete Negra Schauspielerin gewählt. Es wäre ein Desaster für die Negro SchauspielerInnen und für das Konzept der Fähigkeit der Negro SchauspielerInnen geworden. Es wäre eine Bestätigung für die Reaktionäre gewesen, dass Negro SchauspielerInnen nicht talentiert sind. Denn in der Tat, was sie nicht gehabt haben, war die Bildungsmöglichkeit, die gute Vorbereitung, um konkurrenzfähig zu sein.“³²³

Eine besondere Dynamik erreicht der Film von Araújo durch die parallele Montage in Form einer Konfrontation zwischen zwei Welten. Eine davon zeigt die Realität der Negro SchauspielerInnen, die durch ein organisiertes System immer verleugnet wird. Die andere besteht aus den Argumenten der Fernsehregisseure.

³²³ Vgl. *A Negação do Brasil* (53. Sequenz, bei 00:44:21):

“Nos tivemos um acontecimento na história (da filmagem) da novela Gabriela do escritor Jorge Amado. Im princípio deveria ser uma atriz negra ou uma mulata mais autêntica interpretando a personagem. Ai, aconteceu aquele fenômeno, não havia no mercado realmente nenhuma atriz preparada para isto. Eu fiz teste pessoalmente com aproximadamente 80 atrizes negra com alguma possibilidade e com o fenótipo que Jorge Amado descrevia. Eu dei de frente com esta impossibilidade. Seria realmente levar ao desastre se eu insistisse em colocar uma atriz negra não preparada. Seria o desastre da própria atriz negra e seria o desastre do próprio conceito das possibilidades do ator negro. Seria a reafirmação dos reacionários, de que o ator negro não tem talento. Quando na verdade o que ele não teve foi a possibilidade cultural de preparação para enfrentar este mercado de trabalho artístico”. (...) “O mesmo fator que afastou o negro da televisão foi o que afastou o pobre, aquele abaixo do nível de miséria até os dias de hoje neste país. O enfocar isto não seria conveniente, vamos dizer assim no ponto de vista de marketing da emissora. (...) A classe menos favorecida, esta não tinha espaço porque não era uma boa estética para a televisão.”

Beinah bei jedem Interview bleibt die Anwesenheit des Regisseurs als dokumentarische Perspektive merkbar, obwohl er nicht gezeigt oder gehört wird. Die Interaktion wird oft durch die Kameraperspektive verstärkt. Die Befragten richten die Antwort nicht an die Kamera, sondern an jemand – den Regisseur, der sich neben der Kamera befindet. Es geschieht eine subjektive Interaktion, in der der Regisseur als Hauptrezeptor steht. Die Kamera verliert die Zentralrolle der Aufnahme und erscheint als ein drittes Auge.

In der 54. Sequenz (00:45:49) geht der Regisseur zurück zu der Schauspielerin Maria Ceíça, während sie ihre Hoffnung schildert, als Negra Schauspielerin eine Hauptrolle zu bekommen. In dieser Szene ist die Kamera nicht mehr bei ihr als zentralem Punkt konzentriert. Ein plötzlicher Schwenk der Kamera nach rechts fordert die anvisierten TeilnehmerInnen heraus, ihre Meinung zu sagen und belebt dadurch die Diskussion. Die Kontroverse zwischen der Gruppe von Schauspielern und der Ideologie der Fernsehproduktion bleibt bestehen. „Jorge Amando ist authentisch in seiner Beschreibung. Das Fernsehen aber ändert alles und versucht das Publikum zu überzeugen, dass es so vom Schriftsteller gedacht war“.

Zurück zum Fernsehregisseur Walter Avancine. In der 55. Sequenz (bei 00:46:21) wird das polemische Thema durch einen Satz von ihm erhellt. Authentisch vermittelt er seine Definition und entlarvt die Motive der Fernsehideologie schonungslos:

„(...) Der gleiche Faktor, der den Negro vom Fernsehen entfernt hält, war es auch, welcher den Armen entfernt. Beide sind vom Marketingkonzept her nicht interessant für den Fernsehkonzern. Sie bieten keine gute Ästhetik für das Fernsehen.“

Es zeigt sich, dass diese Meinung auf eine Kontroverse im Fernsbereich trifft. Auch im Laufe der 70er und 80er Jahre versucht mancher Regisseur von dieser Vorstellung abzuweichen, indem er die Ideologie von Gilberto Freyre zu verwurzeln sucht; das heißt, die Idee, dass in Brasilien eine Rassendemokratie existieren würde. Ab und zu erscheint in einer Serie ein Liebespaar, bestehend aus einem Afrobrasilianer und einer Eurobrasilianerin, um die Diskussion wieder zu eröffnen, so wie bei der 56. Sequenz (00:47:17).

„- (...) ich dachte, du könntest es nicht verstehen, weil ich weiß bin und er schwarz.

- Wie könnte ich es nicht verstehen? In welchem Land bist du? Hier besteht 80%

der Bevölkerung aus schwarz und weiß meine Liebe. Hier ist das Land des Kaffees und der Milch."

Dabei macht Araújo das Schema deutlich, nach welchem das Fernsehen den Negro jahrzehntelang dargestellt hat. Wenn ein Negro überhaupt einmal eine gute Rolle bekam, besaß er darin oft keine Familienangehörigen. Es gab sehr selten Rollen im Fernsehen, in denen eine ganze Gruppe von Negros in guter Position dargestellt wurde, so wie es in der Regel bei den Eurobrasilianern zu sehen ist. Trotzdem bemühten sich einige Regisseure, Rassendemokratie zu demonstrieren.

Aber ebenso gab es auch Fernsehregisseure, welche die Rassenfeindlichkeit sehr deutlich zeigten wie in der Serie *Meu Rico Português* von Geraldo Vietre beim TV-Sender Tupi in 1975. Araújo zeigt einen Ausschnitt dieser Serie in der 58. Sequenz (bei 00:49:15). Selbst wenn ein Regisseur sich entschieden hatte, eine kritische Anmerkung zum Rassismus zu machen, agierte er auf eine Weise, die wiederum als rassistisch gesehen werden kann. Die 58. Sequenz zeigt ein Negro Kind, das von einer ausländischen Familie in Brasilien adoptiert war. Die Frau spricht Deutsch und das Kind, ein Junge mit Namen Fritz, lernte ihre Sprache und redet mit der Adoptiv-Mama auf deutsch. „Mama ich habe Hunger, können wir jetzt essen?“ Der Junge wiederholt diesen Satz drei Mal, als wäre er nicht intelligent genug, etwas anderes zu sagen und irritiert damit die Gäste. Im Grunde ist hier der Regisseur hinsichtlich eines Negro Kindes auch in das Klischee hineingerutscht. Es wurde ein Negro Kind gezeigt, das viel Hunger hat, eine andere Ausgestaltung der Persönlichkeit des Jungen kam ihm anscheinend gar nicht in den Sinn.

Ein anderer Aspekt, welchen der Film von Joel Zito de Araújo thematisiert, ist die Einsamkeit der Negros im brasilianischen Fernsehen. Dieses Phänomen ist zu beobachten, wenn ein Negro Schauspieler doch einmal eine gute Rolle bekommt, welche sonst in der Regel von einem eurobrasilianischen Schauspieler gespielt werden würde. Unter den brasilianischen FernsehregisseurInnen befand sich Janet Clair, die in den 70er Jahren zum ersten Mal in der Geschichte des brasilianischen Fernsehens eine gute Rolle für Negros geschrieben hat. Selbst wenn man die positive Intention anerkennt, ist nicht zu übersehen, dass diese Rolle eine Ausnahme bleibt. In solch seltenem Fall tritt ein Negro in guter Position, als erfolgreicher Mensch auf, der aber weder von Familienmitgliedern umgeben ist, noch einen Freund aus seiner ethnischen Gruppe besitzt. Araújo beschreibt dieses Phänomen in der 59. Sequenz (bei

00:50:49) seines Dokumentarfilms *A Negação do Brasil*, in dem der Schauspieler Milton Gonçalves eine Rolle als Psychiater (Dr. Percival Garcia) bekommt. Die Serie hieß *Pecado Capital*, von Janete Clair – bei Rede Globo im Jahr 1975/76.

Milton Gonçalves erzählt im Interview mit Araújo, wie er diese Rolle bekommt. In den 70er Jahren verfügte er bereits über jahrzehntelange Erfahrung als Theater-, Film- und Fernseh-Schauspieler. Er bat die Regisseurin um eine Rolle, in der er als Negro Schauspieler außerhalb des bekannten Stereotyps agieren konnte. Das wäre das Gegenteil von dem, was er sonst immer gespielt hatte. In der 62. Sequenz (bei 00:53:25) sagt er:

„Eines Tages ging ich zu Janete Clair und sagte: Ich wünsche mir eine Rolle, in der ich Krawatte trage, eine korrekte Muttersprache spreche und zu einem guten gesellschaftlichen Kreis gehöre. Ist das möglich, Janete? Und sie sagt ja, das ist möglich. Dann hat sie Dr. Persival für mich geschrieben.“

In der Tat, die Reaktion von Milton Gonçalves in den 70er Jahren war nichts Einmaliges oder Inviduelles. Im Gegenteil; seine Reaktion gründet in der politischen Diskussion dieser Zeit. Das XX. Jahrhundert wurde weltweit von zwei großen sozialen und politischen Phänomenen dominiert. Auf der einen Seite versuchten die kolonisierten Völker die Hegemonie der westlichen Länder in Frage zu stellen, um ihre politische Freiheit unter großen Anstrengungen und Kämpfen zu erringen. Auf der anderen Seite stellten die Frauen der westlichen Länder den Patriarchalismus in Frage.³²⁴ Es sind Fakten, welche die menschliche Identität prüfen und diskutieren. Diese Aspekte wurden u. a. im Zentrum der Debatte über Rasse und Gender beibehalten und bringen eine heftige Dynamik in die Gedanken und Ideen hinsichtlich Herrschaft in der globalen Dimension.³²⁵

Bezüglich des Anspruchs von Milton Gonçalves in den 70er Jahren ist zu bemerken, dass die Negro Bewegung in Brasilien damals aufgewacht ist. Die Diskussion, die in den 50er Jahren begonnen hatte³²⁶, erreicht verschiedene Bereiche der Gesellschaft, selbst das Fernsehen. Es handelte sich aber um einen sehr subtilen und langsamen Prozess. Das kann man leicht anhand der Rolle von Dr. Persival erkennen. Vgl. *Pecado Capital*, von Janete Clair – bei Rede Globo in 1975/76.

³²⁴ Vgl. Larkin Nascimento: *Sortilégio da Cor – Identidade Raca e Gênero no Brasil*, Sao Paulo, 2003. S. 29, 30 ff.

³²⁵ Ibid., S. 30.

³²⁶ Ibid.

Dr. Persival ist einer dieser einsamen Menschen. Er gehört weder richtig zu dem elitären Kreis, wo die Rollen nur von Eurobrasilianern gespielt werden, noch wird er in einer Freundschaft oder einem eigenen Familienkreis gezeigt. Araújo zeigt eine Reihe von solchen Beispielen, in denen der Negro als erfolgreicher Mensch isoliert bleibt. Ähnlich der Ausgestaltung der Rolle von Dr. Persival zeigt Araújo auch den Verlauf der Rolle von Pérola, einer sehr eleganten Negra Dame, Leiterin einer Mädchenschule, gespielt von Jacira Silva. Die Rolle wurde ebenfalls von Janete Clair geschrieben. Pérola heiratet schließlich einen Eurobrasilianer (64. Sequenz, bei 00:54:58).

Ein weiteres Beispiel bietet die Rolle des Ingenieurs Otávio in der Serie *Gaivotas* von Jorge Andrade im TV-Sender Tupi 1979 (vgl. 66.–68. Sequenz, bei 00:55:23 – 00:59:51). Oft wird in brasilianischen Fernsehserien der Negro Schauspieler durch seinen Rolleninhalt fast schon bestraft. Im Fall von Otávio wurde dieser mehrfach von einem eurobrasilianischen Dienstmädchen erniedrigt. Am Ende, trotz aller Demütigung, heiratet er sie: ein intelligenter und sehr kultivierter Mann, der dennoch eine Frau heiratet, welche ihn respektlos behandelt. Als Schlusswort für die Ironie seines Schicksals sagt er: „Ich kenne keinen Ort auf der Welt mit mehr Rassismus als hier. Du bist ein Dienstmädchen, das aus der Kolonie kam und ich bin ein Negro.“ DrehbuchautorInnen oder RegisseurInnen, die Negros sind, gibt es in der Regel dort im Fernsehen nicht.

Ein weiteres Phänomen, welches dieser Film thematisiert, ist die Einstellung der brasilianischen Gesellschaft als Fernsehpublikum: Die Fernsehproduktionen werden direkt von den Zuschauern beeinflusst. Was für ein Medienbild³²⁷ entsteht dabei? Die großen Fernsehsender verfügen über eine Umfrageabteilung, welche sich exklusiv mit Umfragen zu den Telenovelas beschäftigt. Das Publikum wird oft aufgefordert, seine Meinung über den inhaltlichen Ablauf oder über die SchauspielerInnen der Serie zu äußern. Die Einschaltquote wird dadurch gesteigert, dass der Sender Verantwortung für Handlungsabläufe und personelle Besetzung in die Hand des Publikums legt. Hier steht ein Reihe von Aspekten in Vernetzung miteinander, die das hier geforderte Medienbild beeinflussen können. Zum einen kennt das große Publikum z. T.

³²⁷ Zum Medienbild: „Es zeigt sich, dass auch die bereits sehr eingeschränkte Kategorie „Medienbild“ bei genauerer Betrachtung ein sehr weites Feld bildlicher Inhalte umfasst. Zwar sind ihnen ihre semantische Zeichenbeziehungen sowie die Tatsache, dass sie an materielle Träger gebunden sind, gemeinsam, durch den Kontext ihres Auftretens werden sie aber unterschiedlich eingesetzt und rezipiert.“ Vgl. Lobinger, Katharina: Visuelle Kommunikationsforschung und ihre Bilder. Wiesbaden 2012, S. 101.

kaum Lebensqualität und verfügt nicht über kulturelles und politisches Vermögen, um ein kritisches Bild zu definieren. Zum anderen werden die Menschen durch die von Anfang an definierte Rassentrennung in dem Fernsehbild täglich manipuliert. Das Medienbild tritt nicht isoliert auf, sondern wird durch kulturelle und geschichtliche Kontexte mitbestimmt. Wenn jemand hübsch ist, handelt es sich meistens um Weiße und Reiche. Sie sind reich und hübsch, weil sie weiß sind. Das zeigt das Fernsehbild.

Im Interview bei Araújo haben einige SchauspielerInnen über ihre eigenen Erfahrungen mit solchen Umfragen berichtet. Eine sehr dramatische stammt von Zezé Motta – eine der bekanntesten Negra Schauspielerinnen in Brasilien. In der Novela *Corpo a Corpo – Körper zu Körper*, 1985, Regie führte Gilberto Braga, spielte sie die Rolle einer erfolgreichen Architektin. In der Novela unterhält sie eine Liebesbeziehung mit einem reichen Eurobrasilianer, gespielt von dem Schauspieler Marcos Paulo. (70.-73. Sequenz). Zezé Motta berichtet:

„Corpo a Corpo war eine sehr wichtige Arbeit für meine Fernsehkarriere, nicht nur weil ich die Rolle einer Architektin gespielt habe. Vor allem, weil diese Novela den Rassenkonflikt diskutiert. In dieser Novela wurden ausnahmsweise sehr wichtige Themen diskutiert. Der Aufstieg der Frauen, der Machismus und die Rassenfeindlichkeit. Und gerade dieser Aspekt hat eine große Überraschung gebracht. Die Regie sowie die Drehbuchautoren, alle waren sehr überrascht über das Ergebnis der Umfrage. Die Menschen haben sehr grausame Antworten gegeben. Ich erinnere mich, dass einer in einem Brief an das *Jornal do Brasil* geschrieben hat: Wenn ich ein Fernsehschauspieler wäre, und eine solche hässliche und schreckliche Negra küssen müsste, falls ich wirklich Geld bräuchte, würde ich meinen Mund jeden Tag mit Chlor desinfizieren“. (...) Ein anderer Mann sagte: Ich glaube nicht, dass Marcos Paulo so große finanzielle Schwierigkeiten hatte, um solche Erniedrigung mitmachen zu müssen.“³²⁸

³²⁸ Vgl. *A Negação do Brasil*, (73. Sequenz, bei 01:02:08):

„Corpo a corpo foi muito importante na minha carreira televisiva, não só porque eu fiz o papel de uma paisagista, independente de ser Negra, mas também porque discutia a questão racial. Em Corpo a corpo havia muitas discussões: A questão da ascensão Mulher, o machismo e a questão racial. E foi uma grande surpresa, para os autores, para a direção, enfim todos ficaram surpresos como a questão racial era um tema tão problemático. Foi feito uma pesquisa de rua, na qual foi perguntado o que as pessoas achavam daquele casal (Zezé Motta e Marcos Paulo), e as respostas foram muito violentas, chocantes mesmo. Eu me lembro que uma vez eu li no Jornal do Brasil, um homem dizia assim: Se eu fosse um ator e a televisão me obrigasse a beijar uma negra feia, horrorosa como essa, e se eu estivesse precisando de dinheiro, eu chegaria em casa e desinfetaria a minha boca com água sanitária. (...) Um outro homem disse: Eu não acredito que o Marcos Paulo esteja tão

Solange das Publikum diese „Aufgabe“ hat, hält sich der Sender fern von jedem Urteil. Sein Argument lautet immer: so wollte es das Publikum, und so bleibt eine wachsende ethnische Trennung bestehen. Die Verantwortung zu übernehmen, um das Publikum hinsichtlich der Rassenfeindlichkeit aufzuklären und zu erziehen, eine politische Positionierung gegenüber den Problemen des Rassismus einzunehmen, das ist bis heute von Seiten des Fernsehkonzerns nicht geschehen. Was der brasilianische Zuschauer erlebt, ist eine Form von ideologischer und abstrakter Kontrolle unter dem Licht eines kulturellen Neokolonialismus. Die eigene Meinung der Zuschauer wird durch ein eurozentrisches Image verbogen, wobei eine Ästhetik gepflegt wird, in der die „ideale Schönheit“ in direkter Verbindung mit einer kleinen elitären Gruppe steht. Fast alle Aspekte, die zu solchen Fernsehserien gehören, sind Teil eines ökonomischen Systems, regiert von dieser kleinen Gruppe. Zu diesem geschlossenen Projektkreis gehören ein sehr geringes Bildungsziel für die Bevölkerung und nur sehr selten eine offene Auseinandersetzung mit Politik und Geschichte.

Erst 100 Jahre nach der Abschaffung der Sklaverei wurde das Thema in einer Serie dargestellt, in einer Form, dass die Negros etwas Wiedergutmachung für ihre historische Bekämpfung erfahren. In 1988/1989 erscheint die Fernsehserie *Pacto de Sangue* von Regina Braga bei Rede Globo. (75. Sequenz, bei 01:05:51). Es handelt sich um eine Geschichte vom Stolz und Erfolg der Negros.

Zur gleichen Zeit erscheint die Fernsehserie *Mandala* in 1988, eine Serie von Dias Gomes bei Rede Globo (76. Sequenz, bei 01:07:15) als Ehrung für den ersten erfolgreichen Negro Schauspieler Grande Otello. Seine Rolle als ein Säufer betonte Alkoholgenuss und überraschte das Publikum. Otello selbst verstand am Ende seines Lebens nicht den Grund für diese Ehrung.

Weiterhin untersucht Araújo die Strategie des brasilianischen Fernsehens in Bezug auf den Rassenkonflikt. Es gab mehrere Wege, um das Publikum zu überzeugen, dass in Brasilien eine Rassendemokratie besteht. So wurden diverse Vorurteile aufgezeigt wie das Vorurteil gegen Homosexuelle, gegen Liebesbeziehungen zwischen Menschen mit Altersunterschied u. a., um sich als modern und offen zu präsentieren und die fehlende Selbstkritik in Hinsicht auf den Rassismus zu vertuschen.

Der Film ist in mehr als einer Hinsicht ein Beispiel für Multimedialität. Die Aussagen berühmter Künstler sind eine Rarität in der Mediengeschichte Brasiliens. Neben den

necessitado de dinheiro para passar por esta humilhação.“

Ausschnitten aus den TV-Sendungen spielen diese Interviews eine große Rolle bei der Rassendiskussion der letzten zehn Jahre in Brasilien. Die gesamte Inszenierung erscheint wie ein Ruf der Erinnerung, der das Gedächtnis eines großen Teils der Bevölkerung eines Landes berühren will. Es bildet sich eine Komposition aus Gedächtnisquelle wie: Fotografie, Fernsehserien-Ausschnitt, Aussagen. Die Diskussion dieses Films wird nicht nur Gegenstand einer unveröffentlichten wissenschaftlichen Untersuchung, darüber hinaus steht er als Bildungsmaterial im Widerstandsprozess zur Verfügung. Der Film wird oft als Grundlage für Seminare und Aufbaudiskussionen über die Stellung der Negros in der brasilianische Gesellschaft verwendet, neben dem, was im Fernsehen täglich zu sehen ist. Er bietet eine Konfrontation zwischen der alltäglichen Realität und der fiktiven Welt der Telenovelas.

In 1995 versucht Silvio Abreu durch eine Serie – *A próxima Vítima* – bei Rede Globo, die Idee der Rassendemokratie mithilfe der Inszenierung einer reichen Familie von Negros zu stärken. Das zeigt Araújo in seinem Dokumentarfilm in der 78. Sequenz (01:09:48). Die Familie war konservativ und hatte genauso viele Vorurteile, wie viele eurobrasilianische Familien. In dieser Serie wurde keine Diskussion über die Rassenfeindlichkeit im Land entfacht. Es wurde stattdessen der Anschein erweckt, als ob solche wohlhabenden Familien von Negros in der oberen Schicht das absolut Normale in Brasilien wären.

Diese Bilder offenbaren zwei wichtige Aspekte. Auf der einen Seite bestätigen sie die Ideologie der Rassendemokratie und provozieren dadurch die Verlängerung schlechter Lebensqualität der Negro. Auf der anderen Seite verstärken sie die Meinung der Eurobrasilianer, dass die Negros in Brasilien keinen Grund haben, unzufrieden zu sein. Beide Aspekte richten sich gegen den Kampf der Negro Bewegung und vermochten es letztlich, ihre politische Wirkungskraft zu stören.

In *A Negação do Brasil* versammelt der Regisseur einige Beispiele für Stereotype. Er beweist dadurch, wie die brasilianischen Zuschauer täglich durch die Fernsehserien ein breites Angebot bekommen, innerhalb dessen sie die Legitimierung der Erniedrigung der Negros und ihrer Kultur erleben: das Hausmädchen in verschiedenen Ausführungen, die schwarze Mama, der Bandit, der Bodyguard, daneben weitere Situationen kultureller und sozialer Minderwertigkeits-Zuweisungen und Unterdrückung (vgl. 81.–83. Sequenz). Araújo's Interpretation fordert den Zuschauer zu weiterer Reflexion auf. Es darf nicht übersehen werden, dass die Faszination der

Zuschauer an den Fernsehserien, und viele der Zuschauer sind Negros, ein konkretes Resultat einer komplexen Struktur ist, dem sowohl die Unterdrückten als auch die Opfer angehören.

Kein Aspekt der Rassenfeindlichkeit und deren Bekämpfung in der aktuellen Zeit (2012–2013) ist neu in Brasilien. Die Negro-Bewegung arbeitet erfolgreich durch zahlreiche nicht staatliche Organisationen in Hinsicht auf die soziopolitische Bildung der Negro-Bevölkerung. Sender wie Rede Globo z. B. ignorieren jedoch die Fortschritte dieser Bevölkerung oder versuchen, sie durch rassistische Sendungen zu zerstören.

Bei dem wichtigsten Sender Brasiliens, Rede Globo, wird der Negro entweder (sehr selten) als reich und außerhalb jeder politischen und gesellschaftlichen Realität dargestellt oder als arm, Analphabet und unpolitisch gegenüber seiner Stellung in der Gesellschaft. Dass er dem Zuschauer diesen Missstand zum Erlebnis werden lässt, macht Araújo's Dokumentarfilm zu einem wichtigen Bestandteil der historischen Auseinandersetzung in einer ansonsten von außen konstruierten Geschichte, welche kritisch und minutiös unter die Lupe genommen werden muss. Araújo gehört zu einer Generation von brasilianischen Negros, die in Brasilien eine andere Geschichte schreiben. Insofern sind die aktuellen Fortschritte der Bundespolitik durch die *Secretaria de Políticas de promoção da igualdade racial* für die Bekämpfung der Rassendiskriminierung in 2010–2012 nicht zu übersehen.

A Negação do Brasil bietet eine Art Gedächtnisrevision für die brasilianischen Zuschauer, eine Innovation hinsichtlich der Rolle der Negros in den brasilianischen Massenmedien. Dadurch versteht man die Anliegen der politischen Bewegung Movimento Negro besser und kann die Rolle der Massenmedien gegenüber dieser Bewegung einschätzen und beurteilen. Durch die Macht der Massenmedien werden sogar die Opfer des Rassismus – die Negros – von der Meinung der Eurobrasilianer-Elite überzeugt. Manche Negros werden umgepolt; sie übernehmen den Blickwinkel der Unterdrückten und auf diese Weise werden sie gegeneinander aufgehetzt. Sie akzeptieren sich selbst nicht und sind meistens resigniert und vorgeprägt durch ein falsches kulturelles Gedächtnis; oft durch das Fernsehen, das ihre Träume und ihr Selbstbewusstsein zerstört hat.

Ein Beispiel dazu wurde in einer Serie bei TV-Globo 1994 dargestellt. *Pátria Minha* von Gilberto Braga schrieb negative Geschichte in Hinsicht auf die brasilianische

Rassenfeindlichkeit (Sequenz 85, 86, 87). Die Serie bewegt das Thema Rassismus im Fernsehen wie nie zuvor. Hier waren alle Klischees um den Negro in Brasilien in einigen Minuten versammelt. Der Schauspieler Tarcísio Meira, ein Eurobrasilianer, spielt unter der Regie von Braga die Rolle eines machtvollen Mannes, Raul Pelegri-ne.

In einer Szene kam Raul Pelegri-ne nach Hause und ein junger Mann, ein Negro, Angestellter der Familie, öffnet ihm höflich die Tür. Der junge Mann verhält sich ängstlich, unterdrückt und devot. Das Gespräch fängt schon mit einem Vorwurf an. Schließlich verurteilt der reiche Man seinen Mitarbeiter als Dieb, erniedrigt und beschimpft ihn auf einem Niveau, mit dem – für die Zuschauer offensichtlich – die Grenzen der Menschenrechte überschritten werden:

„- (...) Dr. Raul, ich habe auf Sie gewartet, um mit Ihnen zu reden. Jeden Tag, nachdem ich meine Arbeit erledigt habe, bleibt mir noch etwas Zeit frei. Ich dachte, wenn Sie es mir erlauben, würde ich sehr gerne eine Abendschule besuchen. Bitte Dr. Raul, erlauben Sie es mir.

- Das heißt, ich darf nicht mehr nach Hause kommen, ohne gestört zu werden? Ist es das? Meine Schwester hat mich schon deshalb angesprochen und ich habe gesagt – nein!

(Einige Minute später)

- Was machst du hier in meinem Zimmer?

- Nichts Dr. Raul, ich musste das Bett für Sie vorbereiten, Dr. Raul.

- Du bist in der Nähe meines Safes. Du wolltest ihn aufmachen!

- Safe? Das ist nicht wahr, Dr. Raul, ich weiß nicht, von was Sie reden.

- Du Negro-Schurke! Seit ich dich gesehen habe, merkte ich, dass du ein Wertloser bist! (...)“³²⁹

³²⁹ A Negação do Brasil, (85. Sequenz, bei 01:16:12).

„- Dr. Raul, eu estava esperando pra falar com o Sr.. Sabe o que é Dr Raul, é que quando eu termino o meu trabalho eu tenho ainda um pouco de tempo livre. Ai eu pensei Dr. Raul, se o senho me permitir eu gostaria de visitar a escola a noite. Por favor Dr. Raul deixe.

- Será que eu não posso mais chegar em minha casa sem ser incomodado? A minha irmã já havia me falado sobre isso e eu disse Não!“

Nächste Sequenz:

„- O que você está fazendo em meu quarto?

- Nada Dr Raul. É que me mandaram aqui para fazer a sua cama.

- Você está ao lado do meu cofre. O que você está fazendo ao lado do meu cofre?

- Cofre? Isso não é verdade Dr. Raul, eu não sei do que o Senhor está falando.

- Seu Negro safado, desde que eu botei os olhos em você eu entendi que você não valia nada.“

Diese Sendung wurde gezeigt in der sogenannten Horário Nobre – der noblen Zeit, ab 20:00 Uhr in TV Globo, wenn der Sender seine höchste Publikumsquote überhaupt im ganzen Land erreicht. Einige Millionen Brazilianer haben das gesehen. Einen Tag nach dieser Szene geschah etwas in der Geschichte der brasilianische Medien gänzlich Unbekanntes. Eine nicht staatliche Organisation der Negro Bewegung, Geledés³³⁰, hatte ein Strafverfahren gegen den Fernsehsender Rede Globo angestrengt. Das Argument war, dass der Inhalt dieser Bilder, im Speziellen die Reaktion des jungen Negro – ängstlich, gedemütigt und erniedrigt –, nicht mehr dem aktuellen Verhalten der brasilianischen Negros entspricht.

Als weiteres Resultat dieser Diskussion erschien die Serie *Anjo Mau* von Maria Adelaide Amaral be Rede Globo in 1997. In dieser Serie wurde das Publikum durch ein Familiendrama mit der Ideologie der Rassendemokratie des Landes konfrontiert. In der 88. Sequenz (bei 01:20:34) zeigt Araújo in seinem Dokumentarfilm eine Familiendiskussion, in der eine junge Dame, Eurobrasilianerin, eine ältere Dame demütigt, weil sie Negra ist. Sie hat bis dahin nicht gewusst, dass diese Negra ihre Großmutter ist:

- “- Nimm deine Hände von mir weg, du widerliche Nega.
- Diese widerliche Nega ist aber deine Oma! Ja, sie ist deine Oma!
- Dies kann nur ein schlechter geschmackloser Scherz sein.
- Geschmacklos war es von deiner Mutter, Abstand von Dona Cida zu halten, nur weil sie eine Negra ist.“

Aus dem Off gibt der Regisseur selbst seinen Kommentar ab über die Alltäglichkeit dieser Szene in der Realität vieler brasilianischer Familien. Ella Schot und Robert Stam definieren den Rassismus wie folgt:

“Racism, although hardly unique to the West, and while not limited to the colonial situation (anti-Semitism being a case in point), has historically been both an ally and the partial product of colonialism. The most obvious victims of racism are those whose identity was forged within the colonial cauldron: Africans, Asians, and the indigenous peoples of the Americas as well as those displaced by colonialism, such as Asians and West Indians in Great Britain, Arabians in France. (...) Racism invokes a double movement of aggression and narcissism: the insult to

³³⁰ Vgl. Geledés Instituto da Mulher Negro.
[Http://www.geledes.org.br/](http://www.geledes.org.br/)

the accused is doubled by a compliment to the accuser. Racist thinking is tautological and circular; we are powerful.”³³¹

Mit *A Negação do Brasil* unterstützt Araújo vollkommen die Idee und Ziele des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro*. Durch nationale und internationale Diskussion erzielt der Film nicht nur Preise, sondern erreicht auch, dass viele Menschen sich für das Thema aktiv einsetzen. Der Film hält sich zwar nicht lang im brasilianischen Filmtheater und wurde auch nicht im kommerziellen großen Filmtheater gezeigt, aber für lange Zeit noch als pädagogisches Material in der Diskussion der sozialen und politischen Bewegung sowie für wissenschaftliche Untersuchungen verwendet. *A Negação do Brasil* ist ein Markstein in der Geschichte des Films in Brasilien wie auch in der Karriere der Regisseure. Darüber hinaus konnte Araújo das Anliegen des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* mit seinem Spielfilm *Filhas do Vento* ins Zentrum stellen.

5.3.1.2 *Filhas do Vento* – Töchter des Windes, 2004

Es ist der erste Spielfilm des Regisseurs Joel Zito de Araújo. Einige wesentliche Innovationen sind in diesem Werk zu bewerten:

Zum einen bringt Araújo zum ersten Mal in der Geschichte des brasilianischen Kinos einen Film zur Leinwand, in dem beinahe 100% der Darsteller Negros sind. Dazu zählen Persönlichkeiten wie Ruth de Souza, Lea Garcia und Milton Goncalves in den Hauptrollen. Alle drei, mit großer Karriereerfahrung, waren SchülerInnen des *Teatro Experimental do Negro* – 1945 bis 1949; die erste Initiative, die in Brasilien Negros als SchauspielerInnen ausbildete. (Vgl. hier Kapitel 3.4 TEN – Teatro Experimental do Negro). Die Hauptdarstellerin Ruth de Souza ist eine der wichtigsten Persönlichkeiten hinsichtlich einer brasilianischen Schauspielaufbahn. Während ihrer langen Karriere wirkte Souza bei zahlreichen Filmen, Telenovelas und am Theater mit. Talentiert wie sie war, gewann sie viele nationale und internationale Preise. Sie ist die erste Negra Schauspielerin, die am Städtischen Theater Rio de Janeiro³³² engagiert wurde. Das wurde erst in den 40er Jahren durch das *Theatro Experimental*

³³¹ Schot, Ella; Stam, Robert: *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York, 2007. S. 18, 19.

³³² Das Teatro Municipal do Rio de Janeiro, eines der wichtigsten Opernhäuser in Brasilien. Vgl. dazu: Governo do Rio de Janeiro. Teatro Municipal do Rio de Janeiro. [Http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/historia.html](http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/historia.html)

do Negro möglich. Mehr als das, sie stellt die erste erfolgreiche Negra Schauspielerin dar in der Film-, Theater- und Fernsehgeschichte Brasiliens. Im Mai 2013 feierte Souza ihren Geburtstag, sie wurde 92 Jahre.

Zum anderen lässt sich Araújo durch die Ästhetik der Götter aus der afrikanischen Mythologie inspirieren. (Vgl. hier Kapitel 2.3.4.1 Die afrobrasilianische Religion). Die Zeichen wurden gezielt in Form von Index verwendet. Der Film steigt auf aus einem bunten semiotischen Labyrinth. Hier bekommt jede Farbe und jedes Naturelement eine Verflechtung aus Signifikant und Signifikat aus der afrikanischen Mythologie. *Filhas dos Vento* eröffnet dadurch eine neue Dimension der brasilianischen Filmästhetik.

Neben dem Ästhetikaspekt dieses Films liegt das politische Element. Araújo ist ein Pionier, der als erster bei einem Spielfilmprojekt die Ansprüche beider Manifeste berücksichtigt. Araújo beachtet dezidiert die Anforderungen des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* und des *Manifest do Recife*, die beide auch von ihm unterzeichnet sind.

Mit 85 Minuten Länge gehört dieser Film zum Genre Drama. Die Musik stammt von Marcus Viana. Die Handlung spielte in der Stadt Lavras Novas im Hinterland des Bundesstaates Minas Gerais in Brasilien.

Das Thema „afrikanische Mythologie“ wurde abstrakt behandelt. Es wurde als subjektives Element durch die Repräsentation von Farbe und Objekt in die Mise-en-scène insgesamt aufgenommen. Es wird dabei aber nicht durch verbale Kommunikation zum Thema. Im Gespräch mit dem Regisseur Joel Zito de Araújo bestätigte sich diese Feststellung. Es sind Gesichtspunkte, die zu einer originalen Ästhetik in der Geschichte des brasilianischen Films führen. Diese wird u. a. sowohl die Filminterpretation als auch die Filmgeschichte und -analyse berühren.

5.3.1.2.1 Sequenzanalyse

Schon während des Vorspanns beginnt die Darstellung durch die Assoziationen des Negros mit der katholischen Tradition. Der Katholizismus und die afrikanischen Kulte sind u. a. die verbreiteten Religionen Brasiliens. (Vgl. dazu Kapitel 2.3.4.2 Die Ästhetik der Götter). In Gesprächen der Forscherin mit dem Regisseur erzählt dieser über die Ausprägung des Synkretismus in der Region, wo der Film *Filhas do Vento*

spielt; so wie die Beziehung zwischen Katholizismus und afrikanischen Kulturen in seinem Gedächtnis aus Kindheitserfahrungen noch präsent war.

Der Autor verbindet den *Integrierten Vorspann* mit dem *Einführungs-Vorspann*. Die Bilder werden aber nicht gleichzeitig mit der Information präsentiert. Sie wurden in individuellen Szenen durch Aufblende und Abblende montiert. Erst direkt nach dem ersten Bild erscheint der Name des Films – *Filhas do Vento*. Die Tonsequenz fängt unmittelbar mit dem ersten Bild des Vorspanns an. Bei der Vorspannsequenz fasst Araújo einige Aspekte der Handlung zusammen. Er zeigt HauptdarstellerInnen, verrät den Grund der Versammlung – der Tod. Auch die Familienkonflikte werden beleuchtet. Indirekt und subtil tritt der geschichtliche und politische Hintergrund des Werkes hier aber doch sehr eindeutig hervor. Es handelt sich um die Darstellung einiger geschichtlicher Kapitel, welche in der Kolonisierung des Landes verwurzelt sind.

Eine Großaufnahme einer dunkelhäutigen Hand zeigt das erste Bild des Films nach dem Vorspan. Es handelt sich um einen Mann, der mit seiner Hand ein Perkussionsinstrument hält. Das Instrument besteht aus einem Brett (ca. 25 cm x 15 cm), bedeckt mit einer Blechfolie; darauf ein Stück gebogenes Metall, flexibel eingebaut. Sodass, wenn man es schüttelt, ein lauter regelmäßiger und klarer Ton ertönt – wie „tak!, tak!, tak!, tak!, tak!“.

Mit einer Großaufnahme beginnt der Film. Hierin liegt eine zentrale Bedeutung für die Handlung. Dem „Affektbild“ nach Deleuze's Interpretation entspricht „eine Entität“, welche entweder ein gewisses „Potential“ birgt oder selbst eine „Qualität“ beinhaltet:

„Er wird ausgedrückt: der Affekt existiert nicht unabhängig von etwas, was ihn ausdrückt, auch wenn er sich völlig davon unterscheidet. Was ihn ausdrückt, ist ein Gesicht, das Äquivalent eines Gesichts (ein in ein Gesicht verwandeltes Objekt).“³³³

Das Ikon, von dem Affektbild getragen, ermöglicht die Diagnose seiner Ausdruckskraft. Ja, vermutlich können die Zuschauer, die dieses Instrument kennen, in der Tat bei dieser Szene sofort ein Gesicht sehen. Das Gesicht des Todes. Das ist in diesem Fall das Ikon dieses Instruments. Es handelt sich um ein traditionelles Perkussi-

³³³ Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt, 1997, S. 136.

onsinstrument für die Beerdigungszeremonie in dieser Region. Solche Zeremonien werden in kleinen Städten Brasiliens oft in der Kirche zelebriert. Der Schlag ist das Zeichen für den Anfang des Beerdigungsliedes. Araújo packt das alles in diese Sequenz hinein, indem er mehrfach die Großaufnahme präsentiert.

Eine komplexe Bildkomposition wird durch die erste Szene realisiert. Das Bild ist das Objekt, der Signifikant und sein Signifikat. Die Geräusche neben denen des Liedes. Dazu zählen auch die Einstellungsgröße und andere filmische Ausdrucksmittel. Chistian Metzt fasst das zusammen:

„Das was die Semiologie des Films wäre, die gegenüber den wesentlichen Charakteristika seiner Ausdrucksmaterie indifferent bleibt, ist schlechthin unbegreiflich; der kinematographische Diskurs erreicht seine Bedeutung tragenden Konfigurationen mit Hilfe von sensorischen Mitteln fünferlei verschiedenen Typs: dem Bild, dem Ton der Musik, dem Ton der Rede; den Geräuschen, den graphischen Formen ausgeschriebener Schriftzeichen.“³³⁴

Man könnte annehmen: Alle Filmausschnitte haben generell diese Eigenschaften. Oder nicht? Ja, aber nicht alle Bild- und Tonelemente vereinigen sich und wirken auf diese Weise zusammen. Die Komposition der Bilder und Töne, um die es hier geht, sind Träger einer Botschaft. Sie haben Potential und das hat der Regisseur für die erste Sekunde der Handlung entfaltet. Der laute Ton klingt wie einmal laut „Achtung“! Genauso in der Kirche bei der Handlung wie auch und vor allem in dem magischen Moment im Filmtheater, um die Zuschaueraufmerksamkeit zu erregen. Das Musikinstrument des ersten Bildes sieht handwerklich einfach, sehr alt und gebraucht aus. Die Stimme im Lied ist die einer älteren Dame. Die Sängerin wird von den Kirchbesuchern begleitet. Bei der Antiphonie – dem Wechselgesang – beantwortet sie das Lied immer mit dem letzten Satz. Die Szene mit dem Instrument spielt hier auch die Rolle einer Vorausblende, mit der ein zukünftiger Faktor der Story vorweggenommen wird.

„Wir können nun sagen, dass es zwei Arten von Zeichen des Affektbildes oder zwei Figuren der Erstheit gibt: Einerseits die Potentialqualität, die durch ein Gesicht oder ein Äquivalent ausgedrückt wird, andererseits die Potentialqualität, die in einem beliebigen Raum exponiert wird.“³³⁵

³³⁴ Metz Christian: Sprache und Film. Frankfurt, 1973, S. 17.

³³⁵ Deleuze, Gilles: 1997, ob. cit., S. 153.

Auf den ersten Blick vermittelt der Vorspann einen stark katholischen Eindruck. Das zweite Bild des Films zeigt einen kleinen Altar in einer sehr bescheidenen Barockkirche. Integriert in diese Sequenz zwischen dem Namen des Darstellers, der Regie und anderen, führt der Regisseur bereits in seine Diskussion hinein.

Subtil brechen die Kameraeinstellung und die Kamerabewegung den ersten erhaltenen Eindruck bezüglich des Inhaltes ab. Mit leichtem Schwenk nach oben erscheint ein Panorama auf dem Altar, gleichzeitig mit dem Zoomen der Brennweite, und mündet schließlich in eine Abblendung ein. Die gesamte Komposition dieser Szene vermittelt den Zuschauern ein seltsames Gefühl. Besonders die langsame Verschmelzung des Bildes in die Dunkelheit hinterlässt eine gewisse Sehnsucht; als ob die Tradition des Katholizismus – der Altar – sich von der Realität distanziert. Der Eindruck entsteht, indem die Abblendung nicht direkt über das gesamte Bild abgeleuchtet wurde. Der Effekt wurde durch die Mischung aus drei beinahe gleichzeitig eingesetzten Kameraelementen erreicht. Schwenk, Brennweite-Zoom und Abblendung oder eine langsame Kamerafahrt rückwärts. Dadurch verblasste das Bild langsam, erst teilweise. Es handelt sich um eine Intention hinter der Kameraeinstellung. Durch diese Szene erweckt dieses Werk schon bei dem Vorspann die Wahrnehmungsmechanismen, die psychologische Kraft des Films entfaltet sich. Ein unmittelbares Element dieser Kunst.

Das dritte Bild des Vorspanns zeigt die Schulter und den Kopf einer kleinen Figur. Es handelt sich um den Heiligen Benedikt³³⁶. Nach seiner Biografie war dieser Heilige ein befreiter Sklave. Geboren wurde er in Sizilien – Süd Italien –, wo seine Eltern lebten. Sie wurden aus Äthiopien als Sklaven nach Italien gebracht. Das Bild zeigt nur das Wesentliche der kleinen schwarzen Menschenfigur, welche ein weißes Baby auf den Armen trägt. Ein glänzendes schwarzes Gesicht verbleibt acht Sekunden im Zentrum der Leinwand. Hier berührt die Konnotation des Bildes vielfach die Geschichte; die Geschichte der Sklaverei in Brasilien unter dem Kolonialismus; die Ansprüche des Manifests. Araújo aktiviert dadurch mehrere vernetzte Bedeutungen, die im Film bearbeitet werden.

Die nächste Aufblende zeigt den Sarg, in dem der Leichnam von *Zé das Bicicletas* (gespielt von Milton Gonçalves) liegt, in der Totale. Ein Negro, dessen ursprüngliche Geschichte in der Sklaverei wurzelt. Seine Tochter Jú (Lea Garcia) betet vor der

³³⁶ Der Heilige Benedikt der Mohr lebte von 1526 bis 1589.
[Http://de.wikipedia.org/wiki/Benedikt_der_Mohr](http://de.wikipedia.org/wiki/Benedikt_der_Mohr)

Heiligenfigur, einer Negra, der Heiligen Aparecida³³⁷. Es folgt eine Halbtotale der Kirche, in der alle Besucher Negros sind. Mit einem seitlichen Schwenk zeigt Araújo Details der Gesichter von den Kirchenbesuchern. Damit hebt er die Charakteristika dieser Bevölkerung hervor. Die mehrfachen Großaufnahmen unterstreichen die Rolle der Negros in dem Film.

Zum Schluss der Vorspannsequenz (bei 00:04:26) ist das Interesse der Zuschauer schon in verschiedener Hinsicht geweckt.

Durch einen starken Wind öffnet sich die Tür der Kirche. (2. Sequenz, bei 00:4:28). Gleichzeitig öffnet sich die Tür zum Gedächtnis und zur Vergangenheit. Drei Frauen betreten die Kirche. Die Begrüßung mit den Verwandten des Toten verrät den Konflikt der Handlung. Der Blick der ältesten Frau, Cida (gespielt von Ruth de Souza), wird kalt und unverbindlich. *Filhas do Vento* ist der Film mit der größten Anzahl an mitwirkenden Negro Schauspielern in der Geschichte des brasilianischen Films.

Die Frauen versammeln sich um dem Sarg. Jú blickt in die Vergangenheit. Es scheint, als ob sie nicht mehr in der Kirche bei der Beerdigung wäre (bei 00:05:15). Sie reist ca. 50 Jahre zurück.

Die Zeit verlässt ihre Linearität und taucht ein in die Vollkommenheit der Erinnerung. Das Labyrinth der Gedächtnis-Räumlichkeiten wurde aktiviert in einer Art von „unendlich zusammengezogener Vergangenheit“. Hier wird nach der Auffassung von Deleuze die Rückblende zu einem relevanten Element:

„Das Gedächtnis ist nicht in uns, wir sind es, die wir uns in einem Seins-Gedächtnis, in einem Welt-Gedächtnis bewegen. Kurz, die Vergangenheit erscheint als die allgemeinste Form eines Schon-da (déjà-là), einer allgemeinen Präexistenz, die unsere Erinnerungen voraussetzen, ja sogar unsere erste Erinnerung, falls es jemals eine gab, und die unsere Wahrnehmungen, einschließlich der ersten, benutzen. Von diesem Blickwinkel ausgehend existiert die Gegenwart selbst nur als eine unendlich zusammengezogene Vergangenheit.“³³⁸

Die Ablauf der Handlung wurde durch vergangene Ereignisse eingefügt. Zwei Lebensepochen beschäftigen die Erinnerungen beider Schwestern in der Hauptrolle. Die Rückblende macht den Hauptteil des Films aus. Sie wird in unterschiedlicher

³³⁷ Santos, Lúcia dos: *Nossa Senhora, Rogai por Nós*. Rio de Janeiro, 2007. S. 8-9

³³⁸ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Frankfurt 1991, S. 132, 133.

Form präsentiert. Ein kurzer Blick in die Definition dieses filmischen Elements lässt das deutlich hervortreten.

Rückblende ist die Bezeichnung einer filmischen Technik. Diese ermöglicht, vergangene Ereignisse in die Gegenwart einer Filmhandlung einzufügen. Sie ist ein sehr wichtiges filmisches Mittel, präsent bei allen Genres. Die Technik der Rückblende wurde im Lauf der internationalen Filmgeschichte immer wieder experimentell eingesetzt und erneuert. Es handelt sich dabei um ein Gestaltungselement, welches seit dem Anfang der Filmwissenschaft zahlreiche Diskussionen eröffnet. Sie wird als filmisches Mittel für die Unterstützung der Dramaturgie in Hinsicht auf die Erinnerung und das Gedächtnis eingesetzt.

„Das Verhältnis zwischen aktuellem Bild und Erinnerungsbild erscheint in der Rückblende. Genaugenommen geht es hier um einen geschlossenen Kreislauf, der von der Gegenwart in die Vergangenheit und von dort wiederum in die Gegenwart reicht.“³³⁹

Es ist nicht klar, welcher Regisseur dieses Element in die Filmsprache eingeführt hat oder wann es das erste Mal eingesetzt wurde. Bekannt ist aber, dass es schon im Stummfilm benutzt wurde. Früher war es üblich, die Ankündigung einer Rückblende als Untertitel zu verwenden. Dadurch wurde etwas, das z. B. fünf Jahre zuvor geschah, durch dieses filmische Mittel dem Publikum erklärt. Je alltäglicher die filmwissenschaftliche Diskussion wurde, desto mehr wurden die Zuschauer mit der Filmsprache vertraut. Wie es mit vielen anderen Elementen in der Filmsprache der Fall war, wurde auch die Rückblende bald analysiert. Mit der umfassenden Filminterpretation „The Photoplay, A Psychological Study (1916) des Films Das Lichtspiel“ schrieb Hugo Münsterberg eine der ersten wissenschaftlichen Analysen für diese Filmsprache. Im fünften Kapitel, Gedächtnis und Phantasie, vergleicht er die dramaturgische Option zwischen dem Theater und dem Film. Damit erlangte er einen tiefen Einblick in die innovative Option des Films – den „Rückschnitt“, wie er die Rückblende bezeichnete. Es ist etwas, das das Theater trotz vielfältiger Inszenierungsmethoden bis dahin nicht erreichen konnte.

„Der moderne Filmkünstler macht in verschiedenster Form von diesem technischen Mittel Gebrauch. (...) Der Rückschnitt mag viele Variationen haben und vielen Zielen dienen. Aber die eine, um die es hier geht, ist in psychologischer

³³⁹ Ibid., S. 69.

Hinsicht die interessanteste. Wir haben tatsächlich eine Objektivierung unserer Gedächtnisfunktion.“³⁴⁰

In seiner Analyse erwähnt Münsterberg den amerikanischen Film *When broadway was a trail*, 1914, von O.A.C. Lund. Er beschreibt, wie in dem Film die Vergangenheit aus dem 17. Jahrhundert plötzlich auf der Leinwand vor seinem Auge erstand. Die Zeit und die Technik gehen Hand in Hand. Fasziniert schreibt er, „das Gedächtnis schaut zurück auf Vergangenes, Erwartung und Phantasie schauen voraus in die Zukunft.“³⁴¹

Bei *Citizen Kane*, 1941, von Orson Welles erreicht das filmische Element der Rückblende schließlich einen hohen Perfektionismus. Der Film gilt seit den 60er Jahren als der beste amerikanische Film aller Zeiten. Deleuze verleiht ihm in seinem zweiten Band *Das Zeit-Bild* eine Ehrung:

„Als mit *Citizen Kane* von Welles das erste unmittelbare Zeit-Bild im Film auftrat, erscheint es nicht unter dem Aspekt der Gegenwart (...) sondern in Form von Vergangenheitsschichten. Die Zeit befreite sich damit aus ihrer Verankerung, beendete ihre Abhängigkeit von der Bewegung, während die Zeitlichkeit sich zum ersten Mal selbst zeigte, und zwar in der Form der Koexistenz großer zu erforschender Regionen.“³⁴²

Araújo verwendet das Goldstück der Filmsprache – die Rückblende – und variiert dadurch mehrfache Erinnerungsschichten. In der 3. Sequenz (bei 00:05:20) signalisieren drei Sekunden Schwarzfilm zwischen einer und der anderen Szene das Erinnerungsbild.

Hier folgt die erste von vielen Rückblende-Sequenzen in diesem Film. *Zé das Bicicletas* arbeitet in seiner Fahrradwerkstatt und spricht mit einem Kunden – der junge Mann Marquinho, gespielt von Rocco Pitanga. In der späteren Zeit, außerhalb der Rückblende, wurde die Rolle von dem Regisseur und Schauspieler Zózimo Bulbul gespielt.

„- Du bist nicht von hier, nicht wahr?

- Ich bin aus Lavras Novas, hier in der Nähe. Ich komme immer wieder hier

³⁴⁰ Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel – eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino. In: Schweinitz, Jörg (Hrsg.). Wien, 1996, S. 58, 59.

³⁴¹ Ibid., S. 61.

³⁴² Deleuze, Gilles: 1997, op. cit., S. 141.

vorbei, aber Sie erinnern sich nicht an mich.

- Ich habe kein Zeit dafür, habe eine Familie zu ernähren. Kann nicht mich mit fremden Leben beschäftigen.
- Korrekt, Entschuldigung.
- Sie haben viel Glück, sind nicht verletzt.
- Gott sei Dank! War nicht so schlimm. Ich habe in die Landschaft geschaut, als plötzlich ein sehr nettes Mädchen meinen Weg kreuzt. Um Gottes Willen (...)³⁴³

Die Rückblende hatte in der Kirche begonnen, als Jú sich in die Vergangenheit zurückversetzt. Schon bei dem ersten Dialog in der Vergangenheit taucht das Thema Gedächtnis auf. Mit oder ohne Reise durch die Vergangenheit steht das Thema Erinnerung oder Gedächtnis oft im Zentrum des Dialogs.

Ein weiteres Phänomen in Hinsicht auf das Gedächtnis gehört zur Handlung. In Form einer Kette werden die Erinnerungen untereinander und nebeneinander gelegt. Es wird von einem Gespräch zum anderen übergeleitet. Und so entwickelt es sich sukzessiv. Das komplexe Thema taucht als selbstverständlich auf. Denn in der Regel denkt der Mensch nicht daran, auf welche Weise er sich wirklich an etwas erinnert. Das zu erkennen ist in der Tat eine komplexe Aufgabe der Psychologie und der Philosophie. Woraus besteht das Gedächtnissystem und vor allem, wie funktioniert es. Mit aller Komplexität ist das Gedächtnis bei jedem einfachen Gespräch dabei. Jede existenzielle Sekunde der Menschen besteht aus Gedächtnis. Denn „wir sind es, die wir uns in einem Seins-Gedächtnis, in einem Welt-Gedächtnis bewegen.“³⁴⁴

Araújo bietet eine Handlung aus der alltäglichen Realität einer normalen einfachen Arbeiterfamilie. Dennoch ist schon in der ersten Sekunde alle Komplexität der Menschen präsent. Glauber Rocha sagte: „Es gibt keinen einfachen Menschen. Die

³⁴³ Filhas do Vento, (3. Sequenz, bei 00:05:20):

“- Ocê não é daqui da vila não né moço?

- Sou daqui de pertinho de Lavras Novas, o Sr. Mesmo já me viu passar Sr. Zé, só que não deve de está lembrando.

- Não tenho tempo de conhecer gente nova não. Tenho uma família pra criar. Não fico na vadiação olhando o passamento das pessoas

- Verdade Sr. Zé.

- Você caiu de pé ne? Deu muita sorte!

- Com a graça do menino Jesus Sr. Zé. Foi coisa pouca. Estava dando uma olhada na paisagem, aí passou uma destas vaquinhas sonsas que cruzou o meio do meu caminho. Nossa Senhora.”

³⁴⁴ Deleuze: 1991, op. cit., S. 132, 133.

Menschen können zwar Analphabeten oder sehr arm sein, aber sie sind immer sehr komplex.“ Und das ist es, was dieser Film unmittelbar beweist. Die Menschen in der Handlung beherrschen kaum ihre Muttersprache. Sie stammen vom Land. Dessen großer Reichtum ist die Natur.

Noch bevor der Kunde bei der Fahrradreparatur, Marquinho, am Ende seiner Erklärung ist, taucht er schon in seine Erinnerung ein. Marquinho geht in seine Vergangenheit zurück und genießt es. Aber es ist nicht wie bei der Erinnerung von Jú, die über ganze Jahrzehnte in die Vergangenheit hinabstieg. Er erinnert sich an ein Ereignis, welches er vor einigen Minuten oder Stunden erlebt hat. Es bleibt die Frage, wo überhaupt die Grenze zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart liegt, wenn man sich immer wieder erinnern muss, denn: „Die Gegenwart existiert selbst nur als eine unendlich zusammengezogene Vergangenheit.“³⁴⁵ Je komplexer die Elemente, desto mehr entwickeln sie sich in dem Film. Ein Beispiel dafür ist die Beziehung zwischen der Psychologie und der Semiotik. In der Tat, wenn Metz die „Wahrnehmungsmechanismen, die die eigentlichen Charakterzüge des Bilds“³⁴⁶ sind, berücksichtigt, öffnet er dutzende von Türen.

Bei der Analyse des Mediums Film wird auf viele Quellen aus zahlreichen Gebieten zurückgegriffen. Es sind sowohl Wegweiser wie auch Fragestellungen. Es handelt sich um Quellen für Theorie und Diskussion, die viele Türen für Hypothesen und Rätsel öffnen. Es besteht keine Grenze in Hinsicht auf spezielle Fachgebiete. Der Film als Medium berührt beinahe alle Bereiche: die Philosophie, die Geschichte, die Kulturgeschichte, die Psychologie, die Wirtschaft, die Soziologie, die Anthropologie, die Ästhetik, die Technik und zahlreiche weitere. Alle diese Niveaus betreffen den Film von Araújo – Filhas do Vento, in dem sie künstlerisch miteinander verwoben sind.

Eine der großen Faszinationen der Filmrezeption und -interpretation liegt in der multidisziplinären Möglichkeit der Filmsprache. Bereits im ersten Augenblick eines Filmes vernetzen sich mehrere Gesichtspunkte. Um die Filmsprache zu verstehen und zu interpretieren, wird unser kulturelles Gedächtnis gefordert. Sobald die Erfahrung eintritt, vermittelt sich die Botschaft. Optische Elemente und geistige Erfahrung treffen sich spontan, um die Denotation und Konnotation aller Zeichen zu identifizieren. James Monaco beschreibt das in „Film verstehen“ auf folgende Weise:

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Metz, op. cit, S. 17.

„Das Bild wird sowohl als optisches als auch als geistiges Phänomen erfahren. Das optische Muster wird sakkadisch gelesen; die geistige Erfahrung ist das Ergebnis der Summe der kulturellen Determinanten und wird dadurch geformt. Optisches und geistiges Verstehen treffen sich im Zeichen, in dem der Signifikant mit dem Signifikat verbunden ist. Der Signifikant ist mehr optisch als mental, das Signifikat mehr mental als optisch. Alle drei Stufen des Lesens – sakkadisch, semiotisch und kulturell – verbinden sich dann miteinander auf verschiedene Arten, um Bedeutung zu erzeugen, entweder hauptsächlich denotative oder hauptsächlich konnotative Bedeutung.“³⁴⁷

Bezüglich dieser Definition kann man bei *Filhas do Vento* zwei deutliche Spuren beobachten. Bei beiden Spuren befinden sich „optische und geistige“ Elemente, aber mit einem bemerkenswerten Unterschied. Bei der einen Spur handelt es sich um eine konventionelle Filmhandlung – eine Familiengeschichte. Bei der anderen Spur, einer Art von Subtext, handelt es sich um eine abstrakte „Familiengeschichte“: die Geschichte der afrikanischen Götter. Wie ein Topf voller kultureller Signifikanten und Signifikate bringt dieser Film eine neue Ästhetik zum Ausdruck. Damit bringt Araújo innovative Elemente in das Cinema Negro und in die brasilianische Filmgeschichte ein.

Ich werde im Folgenden von S I und S II sprechen (S von Spur).

Bei der S I handelt es sich um die Geschichte des Familienvaters Zé das Bicicletas. Das Zeichen trägt eine klare Bedeutung, die der Signifikant deutlich betont. Ein alleinerziehender Vater mit zwei Töchtern; das Haus und sein Beruf sind sehr simpel. Er selbst trägt schlichte, abgetragene Kleidung. Autoritär und konservativ verfügt Zé das Bicicletas über ein mangelhaftes Vokabular. Selbst seine eigene Muttersprache beherrscht er nicht. Zwei wesentliche Prinzipien der Filmästhetik wurden in dem Film ganz bewusst eingesetzt: Die Mise-en-scène und die Montage; zwei Mittel, durch die erreicht wird, was man die psychologische Atmosphäre des Films nennen kann. Bei dem einen handelt es sich um die Räumlichkeit des Hauses von Zé das Bicicletas und seinen Töchtern. Hier zeigt die mise-en-scène ihre eindeutige Funktion in der Organisation der Szene. Die Rückblende, die den Film am Anfang beherrscht, wird durch die Montage unterstrichen. All das definiert die Ästhetik des Werkes *Filhas do Vento*.

³⁴⁷ Monaco, James: Film Verstehen. Hamburg, 1995, S. 178.

Der Signifikat setzt durch die Erfahrung und das kulturelle Element – die Familie – einige klare Konnotationen. Die älteste Tochter kümmert sich um die Hausarbeit. Ein psychologisches Element des Films definiert auch die Handlung: die Präferenz des Vaters für eine Tochter; Jú, die jüngste, darf alles, ist frech und wird vom Vater deutlich geschützt. Weiterhin zählen Aspekte wie Enttäuschung, Träume, Wünsche, Angst, Liebe, Frustration, Wut dazu, sowohl in die Geschichte der Familie als auch in der individuellen Lebenserfahrung jedes Mitglieds.

Ein wesentlicher Aspekt dieses Films liegt in dem Phänotyp der Menschen. Dieser Aspekt bekommt eine doppelte Bewertung. Es sind Elemente, die sich sowohl denotativ wie konnotativ erklären. Meistens aber führen sie zu Aspekten, welche im Bereich der Signifikate und Konnotationen bleiben. Ein Beispiel hierfür bieten die subjektiven Schwierigkeiten, die einer Schauspielkarriere im Weg stehen. In der Handlung ist der Phänotyp des Menschen der Grund dafür. Dieses deutlich optische Element in dem Film entspricht der brasilianischen Realität.

Bei der S II handelt sich einerseits um ein in erster Linie optisches Muster, andererseits aber um einen vollgültigen kulturellen Aspekt. Hier ist der Signifikat völlig klar in seiner Bedeutung für einen Brasilianer und gleichzeitig einem nicht brasilianischen Publikum meistens ganz unbekannt. Erst durch die kulturelle Erfahrung kann man den Signifikant der optischen Muster – die Farben und Naturelemente – identifizieren.

Im Grunde kann man sagen, dass unser Gedächtnis, obwohl es viele Erinnerungen selektiert und verändert, eine Speicherung der Vergangenheit ist. An was ein Mensch sich erinnert, ist bereits in einer vorangegangenen Zeit geschehen. Auf diese Weise berührt das Medium mehr oder weniger die Vergangenheit. Die Vergangenheit lebt in jeder Zeitung, jedem Roman oder Film. Alles sind Berichte, Notizen oder Erinnerung von Gestern. Die Herstellung von Text kommt nicht aus ohne Unterstützung eines Gedächtnisses. Zurück zu Deleuze: „Vergangenheit erscheint als die allgemeinste Form eines Schon-da (déjà-là), einer allgemeinen Präexistenz“³⁴⁸. Die Zeit ist in Wirklichkeit ein großer Mythos. Sie lässt sich für alles verantwortlich machen.

³⁴⁸ Deleuze, Gilles: 1997, op. cit., S. 69.

Marquinho, noch in der 3. Sequenz: „Gott sei Dank! War nicht so schlimm. Ich hab in die Landschaft geschaut, als plötzlich ein sehr nettes Mädchen, meinen Weg kreuzt. Um Gottes willen“. Er sucht in seiner Erinnerung jedes Detail der vor kurzem vergangenen, durchlebten Zeit. Seine Erinnerung führt den Film zum Schauspiel der Natur, Marquinho geht dabei in die vergangenen Minuten zurück. Insgesamt werden aber ca. 50 Jahre der vergangenen Zeit in der Handlung markiert: Jú in ihrer Jugend, gespielt von Thalma de Freitas, wird von Léa Garcia in der Gegenwartsrolle dargestellt. Cida, die Schwester, wurde in der Rückblende von Taís de Araújo gespielt. In der Gegenwartsrolle wird sie von der Schauspielerin Ruth de Souza verkörpert. Das Ganze erinnert an den grandiosen John Ford. Er hat meistens seinen Film aus einfachen und alltäglichen Aspekten der Gesellschaft herausgeholt. Der Regisseur Joel Zito Araújo verwendete hier das gleiche Rezept.

Das ist von großer Bedeutung für das brasilianische kulturelle Gedächtnis gerade in dem aktuellen Wandlungsprozess. Seine Arbeit gilt als eine Ermutigung für die Wandlung des kulturellen Gedächtnisses der Negros in Brasilien. Er zeigt das Alltagsleben der Negros mit viel Würde und Respekt, so wie es bei jedem Menschen eigentlich der Fall sein sollte.

Ab der 4. Sequenz – das Bad im Fluss – definiert Araújo die Ästhetik des Films, indem er die S II betont. Im Gespräch zwischen den beiden Schwestern wurde auch die Handlung verankert. Es ist eine der bedeutendsten Sequenzen des Films.

Im Gespräch zwischen den Schwestern Jú und Cida, (4. Sequenz ab 00:06:46) ging es auch um das Gedächtnis. Sie reden über die Erinnerung, die sie an ihre Mutter haben. Spielerisch wirft Jú einen kleinen Kiesel auf Cida.

- „ - Ärger besser deine Mutter, du Blöde.
- Wenn ich eine hätte, würde ich das vielleicht.
- Pass auf du! Respekt Mädchen.
- Erinnerst du dich an sie, Cida? Mir fehlt sie doch nicht. Für mich ist sie nur das kleine, ausgebleichene Foto.
- Das Foto, das Vater zerrissen hat.
- Ich habe keine Erinnerung an sie oder möchte gar keine haben (...).“³⁴⁹

³⁴⁹ Vgl. *Filhas do Vento*, (4. Sequenz, bei 00:06:46):

- “- Vai debochar da mae trem.
- Se tivesse uma era capaz.
- Olha o respeito menina.

Von seinem ästhetischen Element her strahlt dieser Film eine besondere poetische Kraft aus, eine Kraft, die nur zwischen Mensch und Natur zu finden ist. Bei der 4. Sequenz (bei 00:06:46), badet Jú im Fluss. Mensch und Fluss erscheinen als ein einziges Element. Die Harmonie zwischen beiden wird durch die Musik von Marcus Viana unterstützt. Eine Halbtotale zeigt Jú, die mit der gleichen Sanftheit wie das Wasser in dieser Region aus dem Fluss auftaucht. Das natürliche Licht erreicht eine perfekte Farbkomposition. Die Wasserfarbe ist etwas dunkel, typisch für Flüsse in diesem Gebiet, wo es durch die Berge natürliche Mineralien gibt. Dazu kommt die besondere braune Hautfarbe der Schauspielerin Thalma de Freitas. All das in Verbindung mit dem Grün des Waldes wird zu Poesie. Die Musik vermischt sich mit dem Gespräch beider Geschwister und den Vogelgesängen zu einer sanften und harmonischen Atmosphäre. Der Wechsel der Kameraperspektive betont die Entfernung zwischen der einen und der anderen Frau. Beide erscheinen alternierend im Bild, wie es typisch ist für Dialogszenen, auch abhängig vom Dialogwechsel. In einem Moment steht die Kamera hinter Cida und zeigt den Fluss und einen Teil des Ufers von der anderen Seite des Flusses. Bei der anderen Einstellung steht die Kamera hinter Jú, das heißt im Wasser. Dabei kann man keine Bewegung beobachten. Vermutlich stand die Kamera fest im Fluss-Sand, genau wie Jú. Bei 00:07:34 und später 00:07:53 der gleichen Sequenz verraten zwei subjektive Kameraeinstellungen eine Bedrohung in der Handlung. Eine unbemerkte Person beobachtet die Szene mit den zwei Schwestern. Dadurch zeigt die Sequenz eine Sekunde das Panorama, in dem die Natur dieser Region der Hauptdarsteller wird: Flusslandschaft, blauer Himmel und die Menschen.

Im Hintergrund des Naturschauspiels leuchtet ein subjektives ästhetisches Element auf. Jú im Fluss erscheint wie eine Göttin des Flusses. Sehr deutlich definiert sich hier die zweite Spur in der Handlung.

Nach der afrikanischen Mythologie ist dort, wo die Göttin des Flusses sich befindet, der Gott der Botschaft – Exu – in der Nähe. Bei der Candomblé Zeremonie muss Exu sein Geschenk, die Anbetung und die Ehrung als erster bekommen. Exu ist der Gott, der die Information zu den anderen Göttern bringt. Bei jeder Angelegenheit soll zuerst Exu zitiert und angerufen werden. Gerade das realisiert Araújo. In der ersten

- Oce lembra dela Cida?, Pra mim ela nao faz falta nao. Pra mim ela é só aquele retratim desbotado.

- Aquele que o pai rasgou

- Eu nao tenho mais lembranca dela nao. Ou nao quero ter.“

Sekunde der Rückblende erscheint daher sofort Marquinho, der den Exu verkörpert. In seiner Rolle repräsentiert er Exu im gesamten Film (S II).

Der mythologische Gott wird auch Esu, Eshu, Bara, Ibarabo, Legbá Elegbara, Elegua, Akézan, Igèlú, Yangí, Ònan, Lállú, Tiriri, ijèlú genant. Der Name ist abhängig von der Kultur und Sprache des jeweiligen Volkes, das ihn kennt. Es folgen einige afrikanische Städte, wo Exu als Gott verehrt wird: Ondo Ilesa, Iljebu, Abeokuta, Ekiti, Lagos. Exu ist der Beschützer von Dörfern und Städten, von Häusern sowie des menschlichen Verhaltens. Das Wort Èsù in der Yorubá-Sprache bedeutet Kugel. In Wirklichkeit ist Exu der Gott der Bewegung. Seine Farben sind Schwarz und Rot, sein Tag ist der Montag.³⁵⁰

Es ist interessant, dass in keinem Moment des Film *Filhas do Vento* die afrikanische Mythologie in Dialogen thematisiert wird. Die Farbe und andere Elemente der Orixás – Bezeichnung für die afrikanischen Götter und Göttinnen, das heißt, die Götter der afrikanischen Mythologie, sind aber Bestandteile der gesamten Mise-en-scène. Es ist eine Auseinandersetzung der ästhetischen Formen als subjektive Zeichen. Der Film erreicht dadurch, nach meiner Interpretation, den Status eines poetischen Kunstwerkes.

„Die Poesie ist eine Form der Sprache, die nur unter großen Schwierigkeiten in eine andere Sprache übersetzt werden kann, und jede Übersetzung bringt zahlreiche Deformation mit sich. Dagegen bleibt der Wert des Mythos als Mythos trotz der schlimmsten Übersetzung bestehen. Unsere Unkenntnis der Sprache und der Kultur der Bevölkerung, bei der man einen Mythos entdeckt, mag noch so groß sein, er wird doch von allen Lesern in der ganzen Welt als Mythos erkannt. Die Substanz des Mythos liegt weder im Stil noch in der Erzählweise oder in der Syntax, sondern in der Geschichte, die darin erzählt wird.“³⁵¹

Jú im Fluss verkörpert Oxum³⁵² – die Göttin des Flusses und der Wasserquellen. Oxum ist auch die Göttin der Schönheit und der Weisheit in der Kunst der Verführung. Die Farbe dieser Göttin ist gelb, das dazugehörige Metall ist das Gold.

³⁵⁰ Tanzbrasil. [Http://www.tanzbrasil.de/deu/orixas/exu.html](http://www.tanzbrasil.de/deu/orixas/exu.html)

³⁵¹ Lévi-Strauss, Claude, In: Balázs, Béla: Der Geist des Films. Frankfurt, 1972, S. 28.

³⁵² Vgl. Tanzbrasil, dort verlinken auf „Oxum“. [Http://www.tanzbrasil.de/deu/orixas/orixas.html](http://www.tanzbrasil.de/deu/orixas/orixas.html)

Die Szene, in der Jú aus dem Flusswasser auftaucht, in der 4. Sequenz (ab 00:06:46), spricht für sich. Die Intention des Autors wird durch die Körpersprache der jungen Dame im Wasser sehr klar. Sie taucht aus dem ruhigen Wasser auf, als ob sie aus der Tiefe des Flusses kommt. Als sie im Wasser steht, hält sie die Hände vor ihren Körper wie bei der Choreografie einer Göttin. Diese gekonnte Einstellung strahlt eine innere Verbindung aus zwischen Jú als Göttin Oxum und dem Wasser des Flusses. Bekleidet mit heller gelber Unterwäsche spielt sie mit dem Wasser, als ob sie zu diesem Element gehört.

Im Gespräch mit dem Regisseur Joel Zito Araújo am 28. Januar 2012 bestätigte sich dieser Eindruck. Er erzählte mir über seine Intention, etwas Neues in seinen Film hineinzubringen. „Das gehört zu meinem Beitrag für die Innovation der brasilianischen Filmästhetik. Ich kenne keine anderen Filme, welche dieses Thema auf diese Weise bearbeitet haben.“

In der 4. Sequenz (ab 00:06:46) verweilt die Kamera für einigen Sekunden bei dem Wechsel in der Dialogszene. Jú und ihre Schwester Cida unterhalten sich. Bei 07:00:33 und wieder bei 00:09:14 wird die Dialogszene durch eine subjektive Kamera kurz unterbrochen. Jú legt sich auf einen Felsen ins Wasser, eine Art natürlicher Divan für eine Göttin. Sie unterhalten sich über die Liebe, als Jú bei 00:09:49 merkt, dass sie von einem Fremden beobachtet werden. Araújo nutzt die Gelegenheit, um die Repräsentation der Göttin Oxum zu verdeutlichen: Jú greift ein goldgelbes Kleid, um ihren Körper zu bedecken.

Die Idee einer abstrakten Darstellung im Hintergrund der gewöhnlichen Rolle (die S II) ist sehr fruchtbar und neu in der Filmlandschaft Brasiliens.

Einige Regisseure haben zwar sogar bereits die Orixás dargestellt; dabei spielen die SchauspielerInnen aber die Rolle einer der Gottheiten. Ein Beispiel dafür ist *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969, von Glauber Rocha. In diesem Film spielt die Schauspielerin Rosa Maria Penna die Rolle der Göttin Yemanjá. In dem Film trägt die Göttin ein feierliches Kostüm, typisch für die Zeremonie der Candomblé. Anders als bei Araújo bleibt der Dialog zwischen der afrikanischen Religion und der Bevölkerung der Sertão klar und eindeutig.

Bei Araújo bleibt die Darstellung so subjektiv wie die Religion und die Götter selbst. Die Darstellung der Orixás wurde in Form einer Metapher im Film eingebaut und

fließt in die alltäglichen Handlungen und Darstellungen ein, geht darin auf. Diese Spur II ist präsent bei jeder Szene, in Verbindung mit der entsprechenden Rolle oder Situation. Aber dabei wird kein Wort darüber verloren, also nicht auf verbaler Ebene darüber reflektiert, und es wird kein besonders auffälliges Kostüm getragen und zur Schau gestellt, wie in Verfilmungen, die Candomblé-Zeremonien zeigen. Nach der afrikanischen Philosophie hat jeder Mensch seinen Orixá und lebt unmittelbar unter seinem Einfluss. Diese Philosophie wird in dem Film direkt und dynamisch zum Leben erweckt.

Nach der Erzählung des Candomblé wurden Oxum und Exu zusammen geboren. Die Charakteristika von Exu sind die Liebe, die Zärtlichkeit, die Verantwortung; aber auch Widerspruch und Konflikt. So ist Marquinho treu, er bleibt bei Jú, und sie werden gemeinsam alt.

Die nächste Sequenz (5. Sequenz, bei 00:10:09) setzt ein mit der Einstellungsgröße einer Totalen von Marquinho vor einem Haus. Das frisch gestrichene Haus zeigt wieder die gelbe Farbe von Oxum. Dabei bietet die Farbe des Hauses eine typische Kulisse. Als Dekoration des Szenariums wurde die Farbe, absichtlich oder nicht, aber ganz deutlich, nicht vollständig auf die Seitenwand gestrichen. Das Bild eines Hauses hat hier aber noch eine weitere Funktion. Es erscheint als Metapher einer Vorausblende und signalisiert die Linearität der Handlung. Die unerwarteten zukünftigen Ereignisse klingen schon in den nächsten Minuten an.

Durch eine Dialogszene in halbnaher und Nah-Bildeinstellungsgröße präsentiert Marquinho Zé das *Bicicletas* einen Heiratsantrag. Er möchte dessen Tochter Jú heiraten. Diese Formalität wird sehr ernst genommen.

Bei der Rolle des Familienvaters charakterisiert Zé *das Bicicletas* auf der einen Seite einen konservativen Mann aus dem Hinterland. Auf der andere Seite verkörpert er die Rolle eines Negro in den 50er Jahren in Brasilien. Das war nur ca. 60 Jahre nach der Abschaffung der Sklaverei. Die Situation der Negros war noch grausamer und schwieriger als heute, vor allem für die Menschen aus dem Hinterland. In der Handlung glaubt Zé *das Bicicletas*, ohne Selbstbewusstsein, selbst nicht an eine gute berufliche Option für die Negros. Das Interesse seiner Tochter an einer Schauspielkarriere erträgt er nicht.

- „- Aparecida! Aparecida! Pass auf deine Aufgabe auf!!!
- Entschuldigung Vater, ich habe gerade gedacht (...)
- Du denkst wieder an die Novela nicht wahr? Kannst du dich nicht im Spiegel sehen? Denkst du, dass ein Negro Schauspieler werden kann? (...) Bist du verrückt? Willst du Prostituierte werden?“³⁵³

Die älteste Tochter Cida – Aparecida – ist das Opfer der dreiköpfigen Familie. Die Mutter hat das Haus verlassen. Frustriert muss der Vater allein für die zwei Töchter sorgen. Cida ist der Mutter sehr ähnlich, das bringt ihr bei ihrem Vater sehr viele Nachteile ein.

Cida, noch sehr kindlich, steht am Herd. Es ist ein typischer Herd für einfache Häuser. Es wurde aus Ton fest eingebaut, Darauf liegt eine dicke Eisenplatte. Wie ein Ofen wird er durch das Verbrennen von Holz erhitzt (vgl. 6. Sequenz, bei 00:11:43). Die Töpfe bestehen auch meistens aus Ton oder aus schwerem Eisen. Araújo vermittelt dadurch ein nostalgisches Bild. Dieses Ambiente gehört bis heute zu der Realität vieler einfacher brasilianischer Hinterlandhäuser. Meisterhaft bringt Araújo einfachste gesellschaftliche Aspekte des brasilianischen ländlichen Lebensstils auf die Leinwand.

Auch Cida trägt die Zeichen einer Orixá. Sie verkörpert den Oxossi – den Gott des Waldes, seine Farbe ist grün. Cida wird immer wieder in Grün erscheinen, in hellgrün wie in der Szene in der Küche oder in dunklem Grün. Erschüttert durch die Worte ihres Vaters bleibt Cida sprachlos. Für einen Moment sucht sie Kraft. Sie stützt sich fest an ein Holz – ein Wandträger des einfachen Hauses. Auch hier spielt die Kulisse eine Rolle. Die Stelle, wo Cida sich abstützt, ist grün gestrichen, die gleiche Farbe wie ihr Kleid. Diese Farbe erscheint als eine subjektive Quelle von Kraft und Orientierung.

Die Handlung mündet in eine Rückblende ein. Die Geschichte der Familien in den 50er Jahren. Eines der Gespräche zwischen Cida und Jú bestimmt die Handlung. Sobald Cida von einer Schauspielkarriere träumt, vertritt Jú die gleiche Meinung wie ihr Vater.

³⁵³ Vgl. Filhas do Vento, (6. Sequenz, bei 00:11:39):

“- Aparecida Aparecida, presta a atenção no serviço!!!!
- Desculpa pau eu estava aqui pensando. Estava pensando na novela!!!
- Você não se enxerga não? já viu negro virar artista? Vê se bota um pouco de juízo nessa cabeça. Tá de cabeça virada não é? Tá querendo virar mulher da vida.”

- „- (...) hier kümmert sich keiner um das eigene Leben. Aber ich möchte im Leben jemand sein, Dona Jú.
- So jemand wie im Radio?
 - Und warum nicht?
 - Das ist doch gar nicht unser Schicksal Cida, wenn es das wäre, hätte Gott uns als Weiße auf die Welt gebracht.³⁵⁴

Durch dieses Gespräch dringt Araújo tief in ein sensibles Thema ein. Eine Wunde der Gesellschaft Brasiliens, deren Ursache in der Geschichte dieses Landes wurzelt. Dass die Negros heute in Brasilien mit im Parlament vertreten sind, ist keineswegs selbstverständlich. Die aktuellen Fakten und die Statistik³⁵⁵ zeigen, dass heute wie in den 50er Jahren die meisten Negros im Land weniger Chancen, weniger Bildung und weniger Lebensqualität haben.

„Kannst du dich nicht im Spiegel sehen? Denkst du, ein Negro kann Schauspieler werden?“ „Das ist doch gar nicht unser Schicksal Cida, wenn es das wäre, hätte Gott uns als Weiße auf die Welt gebracht.“ Solche Sätze eröffnen nach wie vor viele Diskussionen. Die Unterdrückung der Negrobevölkerung in Brasilien steht zwar nicht im Gesetz, aber in der Praxis ist sie noch heute sehr aktuell. Nach der Landesverfassung sind alle Brazilianer, unabhängig von Rasse und Farbe, gleich. Beobachtet man aber die Favelas in Brasilien, bemerkt man schnell die Unterschiede zwischen Praxis und Theorie, Realität und Gesetz. Die meisten Negros, die in den Favelas leben, haben viel weniger Chancen, als die Nicht-Negros, die nicht in einer Favela leben.

„(...) Das ist nicht unser Schicksal, sonst hätte Gott uns als Weiße auf die Welt gebracht.“ (8. Sequenz, bei 00:17:08). Hier wird ein Blick in die vielschichtige filmische Sprache nötig; relevant ist dabei die Zeichentheorie der kulturellen Interpretation. Die tatsächliche Bedeutung dieser Szene muss im filmischen Index genau untersucht werden. Bei den gesamten Zeichen beider Gespräche sind ein konnotatives und denotatives Kontinuum zu zerlegen. Ausdrücke wie „Gott“, „Welt“, „Weiße“, ver-

³⁵⁴ Vgl. Filhas do Vento, (Sequenz 8 bei 00:17:08):

„-Aqui ninguém cuida da própria vida. Mas eu quero ser alguém nesta vida, Jú.
- Uma destas aí do rádio?
- E porque nao?
- Isso nao é nosso destino nao Cida. Se fosse, Deus fazia nos nascer branca.“

³⁵⁵ Vgl. das Dokument der brasilianischen Regierung: http://www.brasil.gov.br/sobre/cidadania/brasil-sem-miseria/album_tecnico_final_modificado-internet.pdf

fügen über mehrfache Konnotationen. Wesentlich ist die Lektion, dass es eine weiße Welt und eine schwarze Welt gibt. Die bemerkenswerten Antagonismen beider Welten sind dabei nicht zu übersehen.

Hier liegt das Drama der „Verdammten“ auf dem fünften Kontinent. Brasilien, genau wie weitere Länder, wo die Kolonisatoren angekommen sind, soll diesen Satz betrachten: „Das ist doch gar nicht unser Schicksal Cida, sonst hätte Gott uns als Weiße auf die Welt gebracht.“ Die Kameraperspektive transportiert hier eine mehrfache Bedeutung. Von unten aufgenommen (bei 00:17:08) verkörpert Jú die Stellung der Macht. An dieser Stelle hat sie die entscheidenden Worte, während Cida, die von oben ins Bild projiziert wurde, aufmerksam und „gehorsam“, aber mit Wut, ihre Meinung hört.

In dieser Sequenz sind die Kommunikationswege mehrgleisig. Die Machtstruktur von Jú's Worten liegt in der Gedächtnisstruktur. Sie, eine Frau, die „kaum ihren Namen schreiben kann“, spricht eine falsche Muttersprache. Ihre Rede zeigt aber eine subjektive Macht, welche in der Geschichte des Landes gründet. Die Zentralidee dieses Satzes ist fest in der Kultur Brasiliens verwurzelt. Die Konnotation ihres Gedankens, „nicht als Weiße auf die Welt zu kommen“, ist das Ergebnis der kulturellen Erfahrung. Dieser entspricht es, keine gute Option zu haben. Keinen interessanten Beruf ergreifen zu dürfen. Keine Träume und Lebensqualität haben zu dürfen. Diese Einstellung weist auf die Botschaft des Filmanliegens. Diese Rede begründet die Diskussion, die Araújo hier eröffnen möchte.

Durch ihre Körpersprache bekräftigt Jú ihre Meinung. Mit verschränkten Armen redet sie über ein Tabu, die Rassenfeindlichkeit. Es handelt sich um eines der komplexesten Themen der Menschheit aller Zeiten. Jú übernimmt, ohne darüber zu reflektieren, durch ihre Erziehung eine Rolle. Unbewusst vertritt und verbreitet sie ihr kulturelles Gedächtnis im Namen des Rassismus. Auch ihre Körpersprache zeigt etwas Arroganz gegenüber Cida, welche sie von unten her anschaut. Nach Christian Metz lässt sich das folgendermaßen erklären:

„Sobald man feststellt, daß der Film ein „Diskurs“ ist, versteht man darunter zumeist, und mit Recht, dass sein Wesen darin besteht, eine bestimmte Zahl deutungstragender Elemente gemeinsam zu aktualisieren. Elemente, die auf der sensoriellen Ebene je nachdem homogen oder heterogen sein können: homogen, wenn man es mit der signifikanten Anordnung zweier oder mehrerer

Bilder, zweier oder mehrerer 'Geräusche', usw. zu tun hat, usw.; heterogen, wenn die im Text festgestellte 'Annäherung' ein Bild und ein Geräusch, eine visuelle Gegebenheit und einen Dialogteil betrifft, usw. Diese syntagmatischen Beziehungen können sich sowohl simultan wie sukzessiv entfalten, da der Film zugleich im Raum wie in der Zeit spielt.“ ³⁵⁶

Die Kombination verschiedener filmischer Sprachen vereint mehrere Bedeutungseinheiten mit symbolischen Elementen unter einem geschichtlich geprägten Thema. Alles zusammen macht die Vielseitigkeit dieser Einstellung aus. Jú verkörpert sehr naiv eine ideologisch geprägte Meinung. Sie überträgt etwas, wie sie es lebenslang gehört hat (vgl. dazu Kapitel 4.3. Das multiplikative Gedächtnis). Die Meinung ihres Vaters wird einfach wiederholt. Ansichten wie diese, genauso wie einige Witze gegen Negros, stehen alltäglich im Zentrum vieler Familiengespräche.

Solche medienrelevante Praxis spielt eine wichtige gesellschaftliche Rolle. Sie wirkt als Verstärkung im Familienbereich. Sie richtet sich zusätzlich neben den allgemeinen und großen Massenmedien gegen die Gleichberechtigung der Negros in Brasilien. Die Einstellung trägt in der Filmkomposition noch weitere Bedeutung, die sich auf zukünftige Ereignisse im Film bezieht. Die verschränkten Arme von Jú stellen gleichzeitig eine Metapher dar und eine Vorausblende. Im Ablauf der Handlung steht die Gleichgültigkeit von Jú im Zentrum. Daraus resultiert der lebenslange Konflikt zwischen dem Vater Zé das Bicicletas und seiner Tochter Cida.

Jú erscheint wieder in einem leuchtend gelben Kleid (8. Sequenz, bei 00:14:49), sehr weiblich, hübsch und gepflegt wie eine Tochter der Göttin Oxum. Cida trägt wieder grün, eine waldgrüne Hose. Auch ihr Zimmer ebenso wie einige Möbel und die Dekoration sind grün. Auf diese Weise verankert Araújo Schritt für Schritt subtil aber wirksam die subjektive Bedeutungsebene. Indem der Autor in seinem Film die Voraussetzung für zwei Interpretationsebenen anlegt, berührt er einerseits die vielseitige Geschichte und Kultur seines Volkes. Andererseits bietet er seinem Publikum die dynamischen und simultanen Herausforderungen „syntagmatischer Beziehungen“. Die objektive und die subjektive Handlung laufen zusammen und unterstützen einander.

In der 9. Sequenz (00:17:30) verwendet der Regisseur die idyllische Atmosphäre der hinterländischen kleinen Stadt wie in einem Gedicht. Eine festgelegte Kamera zeigt

³⁵⁶ Vgl. Metz: 1973, op cit., S. 175.

die Panorama-Einstellung eines sehr schlichten Ortes. Auf der linken Seite des Bildes liegt eine Reihe von kleinen und sehr niedlichen Häusern. Sie liegen nebeneinander gebaut direkt auf den Weiden. Oben im Bild der abenddunkle Himmel. Mitten im Bild die langsam bergauf nach Hause gehenden Menschen. Alle sind Negros, unter denen sich auch Jú und Marquinho befinden. Sie kommen vom Stadtfest zurück. Im Zentrum des Bildes, weiter weg, zwischen den kleinen Häusern liegt ein beleuchtetes Kirchengebäude. Die Musik verzaubert das bescheidene Szenarium. Die psychologische Wirkung dieser Sequenz liegt in der Atmosphäre: die Lebenswelt dieser Menschen, ihre kulturelle Erfahrung, unsere Erinnerungen daran. Die romantische Szene mit dem jungen Paar ist schließlich eine Ergänzung. Beinahe jedes der Elemente dabei spielt mit Signifikant und Signifikat, die Hand in Hand miteinander wirken. Die Musik bringt fast den angenehmen Duft von Popcorn und gezuckerten Nüssen ins Filmtheater. Die perfekte Atmosphäre eines abendlichen Jahrmarkts im alten Stil.

Es ist ein Beispiel für die magische Kraft des Films. Untersuchen wir minutiös diese Sequenz, finden wir viele Elemente, die unmittelbar mit unterschiedlichen Fachgebieten zusammenhängen. Das macht Film aus: aus wenig, aus einem einfachen und alltäglichen Ausblick, ein Kunststück zu bilden. Naiv aber romantisch, simpel aber idyllisch, ohne Dialog und trotzdem vollständig kommunikativ. Diese Sequenz verbindet sich mit der Vielfältigkeit der Semiologie. Dazu gehören auch die visuelle Anthropologie, die Kunstsoziologie, die Ästhetik, das Gedächtnis, die filmische Technik u. a. Es ist, was Christian Metz als „normal“ für das Medium Film definiert.

„Man muss als normal ansehen, dass die Semiologie des Films sich auf jene Gegebenheit (freilich nicht auf die Methoden) stützt, die sie von der Psychologie des Films, der Soziologie, der Ästhetik, der Geschichte usw. entlehnt; notwendigerweise wird es zahlreiche Wechselbeziehungen geben, und es besteht kein Grund dafür, klarer zu trennen zu versuchen, als die Fakten, d.h. unsere Kenntnisse von den Fakten, sind.“³⁵⁷

Marquinho und Jú spielen in dieser Sequenz die Hauptrolle, Jú wie immer in einem gelben Kleid. Am Ende dieser Sequenz wird ein Bild mit 13 Sekunden Länge (ab 18:43) gezeigt, das wir als eine Poesie des einfachen Lebensstils bezeichnen können.

³⁵⁷ Vgl. Metz: 1973, op cit., S. 20.

Die 10. Sequenz (bei 18:59) definiert die gesamte Handlung. Hierhin leitet der Regisseur alle Aspekte des Films. Es geht darum, wie der Vater die eine und die andere Tochter behandelt, um die Auseinandersetzung zwischen dem Vater und der Tochter Cida. Das Verhalten von Jú vor dem Konflikt, das sich bereits als Gleichgültigkeit darstellte. Diese Aspekte gehören in Bild und Handlung zu S I. Hinzu kommt immer die S II als eindeutiges Verhalten des Gottes Exu, das eine etwas chaotische Atmosphäre in seine Umgebung bringt. Auch das sexuelle, euphorische Verhalten steht als Symbol für Exu.

"- Maria Aparecida! Maria Aparecida!

- Was war Vater? Was ist los?

- Abre Maria D'Ajuda!

- Was ist Vater? Hat du ein Gespenst gesehen?"³⁵⁸

Die Kamera in der Hand, in der Halbtotale verfolgt der Kameramann Zé das Bicletas, der das Zimmer seiner Töchter Cida und Jú kontrolliert. Allein der Blick, den er Cida zuwirft, würde ausreichen für eine Auseinandersetzung. Hier spielt Milton Gonçalves in aller Perfektion sein Talent aus. In seinen Augen steht Hass, als er Cida anschaut und ihr Zimmer genau durchsucht. Unter dem Bett, im Schrank und fast ihre Seele. Dabei ist sie eine liebe, sehr vernünftige und unschuldige junge Dame. Auf der anderen Seite steht Jú mit dem frechen Satz „Was ist, Vater? Hat du ein Gespenst gesehen?“ Die Detail-Einstellung (bei 00:20:08) verrät Cidas Einmischung in die Geschichte. Aber es ist der Ton in dieser Sequenz, der im Zentrum bleibt. „Maria Aparecida! Maria Aparecida! Wenn er die Tür mit der Faust einschlägt.“ Der entscheidende Moment der Auseinandersetzung findet statt bei 00:23:25:

„- Wie konntest du das mit deiner Schwester machen? Deine Schwester hat schon einen Termin für die Hochzeit.

- Vater, von was redest du? Das ist nicht, was du denkst.

- Du taugst nicht! Du hast niemals getaugt! Dieser Kopf gefüllt mit Quatsch. Trägst den Kopf immer zu hoch! Du denkst, dass du besser als wir alle in diesem Haus bist. Du denkst, dass du mit der Liebe der anderen Menschen

³⁵⁸ Vgl. 10. Sequenz, (bei 00:19:15):

„- Maria Aparecida! Maria Aparecida!

- O que que foi pai, o que é que está acontecendo?

- Abre Maria D'Ajuda!

- O que foi pai, viu mula sem cabeça?"

spielen darfst.

- Ich schwöre, Vater, dass ich das nicht gemachte habe.
- Du bist eine Unverschämte! Du bist wie deine Mutter!
- Du Vater, du hast niemals geschafft, mich zu lieben, nicht wahr? Ich muss immer die Schuld meiner Mutter tragen. Du hast keinen Mut, dich mit der Wahrheit zu konfrontieren. Du hast nie erzählt, dass sie wegen deiner blöden Eifersucht von diesem Haus weggehen musste. (Cida wird ins Gesicht geschlagen) Aua!!!!
- Lass den Namen dieser Frau in der Vergangenheit! Sie ist dort! In der Vergangenheit, wo sie bleibt muss! Scheiße!!! Scheiße!!!³⁵⁹

Durch diese Sequenz mündet die Handlung in einen anderen bekannten und polemischen Bereich ein: die „häusliche Gewalt“. Cida ist Opfer des Hasses ihres Vaters. Sein gesamtes Verhalten ihr gegenüber ist von emotionaler bis körperlicher Gewalt geprägt. Jú's Verlobter Marquinho übertritt eine Grenze, indem er versucht, mit ihrer Schwester Cida intim zu werden und er übernimmt keine Verantwortung für sein Verhalten. Die gleiche Verurteilung traf damals die Frau von Zé das Bicicletas. „Du bist eine Unverschämte! Du bist wie deine Mutter!“

Der Blick des Regisseurs und Drehbuchautors nimmt in dem Film eine ähnlich gleichgültige Stellung zu diesem verantwortungslosen Verhalten des jungen Mannes ein wie die Gesellschaft es heute auch oft noch tut. Dieses Kapitel der Geschichte birgt eigentlich einen hervorragenden Diskussionsstoff. Das Verhalten von Marquinho wird aber in der Handlung nicht verurteilt. Es spielt keine wesentliche Rolle, dass er die große Intrige verursacht. Schon bei Jú im Bett macht er sich keine Sorge, ob der Vater sie beide hört oder nicht. Jú muss sein lautes Liebesbedürfnis stoppen. Draußen klopft er an die Fenster seiner zukünftigen Schwägerin Cida. Schamlos schlägt Marquinho Cida vor: „wir können vor der Hochzeit unseren Spaß haben“.

³⁵⁹ Vgl. *Filhas do Vento* (10. Sequenz, bei 00:23:25):

- „- Como você pôde fazer uma coisa desta com sua irma. Sua irma já estava de casamento marcado.
- Pai de que Senhor tá falando; nao é nada disto o que o Senhor tá pensando nao.
- Você nao presta! Você nunca prestou! Enche essa cabeça de minoca. Está sempre com esse quixo levantado. Vc acha que é melhor do que todo mundo nesta casa. Acha que pode brincar com o amor dos outros?
- Eu juro que nao fiz nada Pai.
- Você é uma desavergonhada! Você puxou a sua mae! O senhor nunca conseguiu gostar de mim né? Eu estou condenada a carregar a cruz de minha mae. O senhor nao tem coragem de encarar a verdade. O senhor nunca contou que foi por seu ciume besta, que ela teve que fugir desta casa Ai!
- Deixe o nome desta mulher no paasado! que é lá que ele deve ficar ! Merda! Merda!“

Dadurch provoziert er einen lebenslangen Familienstreit. Im Zeitverlauf einiger Jahrzehnte trägt Cida die Last der Schuld an der Geschichte allein. Weder Zé das Bicicletas noch Marquinho müssen sich in der Handlung damit befassen. Dadurch bleibt die Stellung der Frauen ungleich der der Männer in der Handlung. Sie tendieren dazu, die Männer zu beschützen, zu akzeptieren, ihnen zu vergeben und sie freizusprechen. Diese Verhaltensmuster der Frauen werden durch den Regisseur und Drehbuchautor als normal vorgegeben. Das wird klar bei dem Streit zwischen Jú und Cida nach der Beerdigung ihres Vaters, (01:11:47):

„Vater starb, ohne die Wahrheit zu wissen. Warum hast du ihm nicht die Wahrheit erzählt? Weil er viel trauriger gewesen wäre, wenn er gewusst hätte, dass Marquinho im Bett mit mir war.“³⁶⁰

Ungerechter Weise wurde der Vater beschützt, während Cida lebenslang leiden musste. Auch Selminha sprach, als sie betrunken war, eine Ehrung aus: „Ich möchte hier auf die Väter in dieser Familie das Glas erheben“. Die Handlung zeigt eine typische Entwicklung für einen patriarchalischen Blickwinkel, obwohl im Zentrum der Geschichte meistens Frauen stehen. Am Schluss der Geschichte wurde die Schuld auf Jú geschoben. Sie wurde schließlich als die Böse angesehen, während der Vater sowie Marquinho frei von Schuldzuweisungen ausgehen.

Noch in der Rückblende in den 50er Jahren, 11. Sequenz (bei 00:25:02): Cida trifft die wichtigste Entscheidung ihres Lebens. Sie verlässt ihre Familie. Eine Totaleinstellung zeigt Cida an einer Bahnhaltestelle. Ihre Körpersprache zeigt Unsicherheit und Verzweiflung. Mit verschränkten Armen zittert sie und weint. Ihre Kleidung in Dunkelgrün zeugt von Unschuld und Naivität. Der kleine Koffer aus altem Leder wirkt wie ein Symbol der ländlichen Wanderung in Richtung auf die Metropole.

Cida trägt die gleiche Farbe auch Jahrzehnte später, bei der Beerdigung ihres Vaters. Noch ein Mal ist hier die Farbe des Gottes Oxossi Bedeutungsträger, des Gottes der Wälder. Nach der afrikanischen Mythologie beschützt Oxossi meistens solche Menschen, die zielstrebig und daher auch Einzelgänger sind. Trotzdem können solche Menschen in der Regel sehr gut in der Gemeinschaft leben. Sie sind meistens sehr bescheidene, aber kluge Menschen, können sich konzentrieren und verfü-

³⁶⁰ Vgl. *Filhas do Vento* (10. Sequenz, bei 01:11:43):

„- Você deixou ele morrer sem saber das suas mentiras. Porque você nao disse a verdade?
- Ele iria ficar muito mais triste se soubesse que Marquinho estava no meu quarto!“

gen über Zielgerichtetheit.³⁶¹ Die Charakteristik passt perfekt auf die Persönlichkeit von Cida. Die Auswahl der Repräsentation der Orixá für die entsprechende Rolle wurde bewusst vorgenommen. Das beweist das gezielte Engagement des Regisseurs Joel Zito Araújo auf der Suche nach einer innovativen Ästhetik und bestätigt sich auch in der komplex organisierten und detailgenauen Arbeit der Technik und der gesamten Filmproduktion in Hinsicht auf die hier genannte Spur II.

Drei weitere Sequenzen verstärken die Hypothese, dass *Filhas do Vento* eine außergewöhnliche Ästhetik auf die Leinwand bringt. Jede Rolle ist definitiv mit bestimmten Farben identifiziert. Die Farbe als Element einer Mythologie begleitet die Figuren von der ersten bis zur letzten Sequenz. Einige davon sind: Dorinha, gespielt von Danielle Ornelas, mit hellem Blau; Selminha, gespielt von Maria Ceica, mit Rot; Jú, gespielt von Léa Garcia, mit Gelb. In der 12. Sequenz (bei 00:25:37) ist die Mise-en-scène entscheidend. Es handelt sich um eine erotische Szene, in der die Farbe beinahe die zentrale Rolle spielt.

In Gesprächen mit Gizelda Alves Hengstl begründet der Regisseur diese Sequenz in seinem Film: „Ich wollte die Frauen außerhalb des alltäglichen Konflikts zeigen. Jede Frau mit ihrem Temperament und ihrer Lebensgeschichte. Jede Frau mit einem unterschiedlichen Orgasmus.“

In einem Interview für eine Filmzeitschrift wurde er gefragt, welche Filter er für den Effekt verwendet hätte. Araújo erzählt: „wir haben keinen Filter benutzt. Die Atmosphäre bei der Liebesszene ist Resultat von Szenarium, Kostümen und Licht.“³⁶² Dorinha schläft mit jemandem, den man nicht identifizieren kann. Im Zentrum des Bildes befindet sie sich in einem blau beleuchteten Raum. Dorinha zeigt ihr Temperament durch ihren Orgasmus. Sanft, zufrieden mit ihrer Lebensentscheidung. Eine junge Dame, die mit Optimismus in die Zukunft schaut – eine Poetin. Sie lacht für ihr Leben gern. Sie trägt hell- und dunkelblau. Diese Farben sind in der zweiten Spur des Films mit der Orixá Yemanjá verbunden.

In der 13. Sequenz (bei 00:26:03) betont die Mise-en-scène die Farbe rot. Das ist Selminha, sie repräsentiert die Orixá Iansã. Ihr Partner oder ihre Partnerin ist nicht relevant. Wie bei Dorinha wird ihr Partner gar nicht gezeigt. Auch Dorinha offenbart

³⁶¹ Vgl. zu Oxossi: Alves, Aristides (Org.) 2010, op. cit., S. 132.

³⁶² Buala: À conversa com Joel Zito Araújo – posicionamento, estéticas e cinematografias. <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-conversa-com-joel-zito-araujo-posicionamento-esteticas-e-cinematografias>

durch ihren Orgasmus etwas von ihrem Leben und ihrer Persönlichkeit. Sie ist traurig, enttäuscht von ihrem Leben. Sie leidet.

Bei 00:26:33 wird die 14. Sequenz in Goldgelb beleuchtet. Hier sind Jú und Marquinho im Zentrum des Bildes. Ruhig, zufrieden, glücklich, repräsentieren sie das ewige Paar. Wie in jeder ihrer Szenen trägt Jú die Farbe der Göttin Oxum.

Eine weitere Rückblende aus der aktuellen Zeit lässt Cida in der Rolle einer anerkannten und berühmten Negra Schauspielerin erscheinen. Sie hat eine erfolgreiche Karriere gemacht, die nicht frei von Verletzung und Schwierigkeiten wegen ihrer Hautfarbe war. Cida wird als eine sehr einsame Frau dargestellt. In der 15. Sequenz (00:27:09) befindet sie sich allein in einer schönen Wohnung. An der grün gestrichenen Wand hängen die Bilder ihrer Karriere.

Betrachtet man die Rolle von Cida als reife Frau und ihre Karriere, offenbart sich einem die Schauspielerin Ruth de Souza selbst. Die Mise-en-scène definiert die Intention des Regisseurs. An der Wand in der Wohnung von Cida hängt ein Bild aus der früheren Schauspieltätigkeit von Ruth de Souza. Hier kommen sich Fiktion und Dokumentation sehr nah. Das Leben der fiktiven Schauspielerin Cida mischt sich mit dem Leben der brasilianischen Schauspielerin Ruth de Souza. Die Realität repräsentiert die Fiktion. Es ist bekannt, dass die Schauspielerin Ruth de Souza selbst eine einsame, erfolgreiche Dame ist. Dieser Aspekt wird in den Film eingebaut und hervorgehoben. Cida und Ruth sind die gleichen Menschen, im Film von Ruth die Souza selbst gespielt.

In einem Telefonat der Verfasserin Gizelda Alves Hengstl mit der Schauspielerin Ruth de Souza (am 8. März 2012, von Marburg nach Rio de Janeiro) erzählte Ruth de Souza, dass manche Szene dieses Films sogar in ihrer eigenen Wohnung gedreht wurde. In einem der Gespräche der Forscherin mit dem Regisseur Joel Zito Araújo verriet er: „Die Rolle der Cida ist eine Ehrung an Ruth de Souza“. Er hatte eine Figur erfunden (Cida), durch die Ruth de Souza sich selbst darstellen konnte. Der Autor bricht dadurch ein weiteres Tabu in der Filmgeschichte Brasiliens. Nicht ein einziges Mal wurde eine Negra Schauspielerin durch einen Film geehrt. Vor allem nicht zu Lebzeiten und indem sie selbst ihre eigene Rolle im Filmtheater betrachten konnte.

Die grundlegende Bedingung des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* wird in *Filhas do Vento* erfüllt: Filme zu drehen, in denen unkomplizierte, alltägliche Menschen in einer Familie von Negros dargestellt werden. Es sollte kein unrealistischer Bandit oder Superheld unter den Familienmitgliedern sein. Der Film trifft damit den Nerv der heutigen Zeit.

Eine ganz normale und unkomplizierte Familie sehen wir in der 17. Sequenz (bei 00:28:02). Die Familie von Zé das Bicicleta hat sich durch Jú multipliziert. Es ist eine einfache Familie mit zahlreichen Frauen. Von ihren fünf Töchtern bekommt Jú viele Enkeltöchter. Es bleibt ein Frauenkreis. Sie setzen sich alle in ein einziges Sofa vor den Fernseher. „Mama, wird Tante Cida heute erscheinen?“, fragt ein kleines Mädchen mit dem Blick in den Fernseher.

Cida – Ruth de Souza – tritt in ihrer Rolle im Fernsehen auf. Dabei, als Altenpflegerin, füttert sie einen weißen, alten kranken Mann, der im Bett liegt. Es ist eine der typischen Rollen, die für Negro SchauspielerInnen im Fernsehen reserviert sind. Eine Sklavin oder ein Dienstmädchen, wie oft wurden der Schauspielerin Ruth de Sousa diese Rollen angeboten. Hier verpasst der Regisseur Araújo die Gelegenheit nicht: Die Fernsehkonzerne in Brasilien finden in Araújo einen anerkannten Kritiker. Er wird nicht geliebt, aber respektiert. Seine Filme und wissenschaftlichen Arbeiten über die Rollen der Negro in den brasilianischen Medien sind bemerkenswert, sehr aktuell und werden als pädagogisches Diskussionsmaterial in Schulen und unterschiedlichen Organisationen verwendet.

Zurück zu der 17. Sequenz auf dem Sofa, wo die Oma Jú zusammen mit Töchtern und Enkelkindern sich vom Fernsehprogramm begeistern lässt. Die Nahaufnahmen der Gesichter jeder der Frauen und Mädchen auf dem Sofa betonen ihre individuelle Schönheit, ein besonderes Beispiel für die ganz unterschiedlichen Charakteristika der brasilianischen Bevölkerung wie bei fast jeder typisch brasilianischen Familie. Grundsätzlich sind sie alle Negros, aber immer wieder gibt es ein Familienmitglied darunter, bei dem die Merkmale des Negros weniger hervortreten.

In ihrer Wohnung unterstützt die bereits gealterte Cida ihre Nichte Dorinha – Danielle Ornellas. (18. Sequenz, bei 00:30:12). Die hübsche junge Negra Dame träumt von einer erfolgreichen Karriere als Schauspielerin. Sie folgt damit ihrer Tante Cida. Nun konfrontiert sich Dorinha mit dem gleichen Problem, der Diskriminierung wegen ihrer Rasse. Wieder greift der Regisseur zum Mittel der Rückblende (19. Sequenz, bei

00:30:48). Dorinha nimmt an einem Casting für eine Fernsehsendung teil. Es wird eine SchauspielerIn für die Darstellung einer Favela-Bewohnerin in einer Szene gesucht. Mit realistischen Details zeigt Araújo das Problem auf. Bei dem Mitarbeiter-Team der Fernsehsendung sind der Regisseur, der Kameramann und sämtliche AssistentInnen alle weiße Menschen. Wie in der Wirklichkeit gibt es keinen Negro in diesem Team. Auf diese Weise funktioniert Fernsehproduktion in Brasilien. In dieser Sequenz berührt Joel Zito Araújo sowohl das Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* als auch das *Manifest von Recife*.

Dorinha beschwert sich bei ihrer Tante (20. Sequenz, bei 00:31:42). Dabei greift der Regisseur eine alte Diskussion auf. Diese wurde in dem Buch „O Negro Brasileiro e o Cinema“ von Joao Carlos Rodrigues eröffnet. Der Autor untersucht die Stereotype der Negros im brasilianischen Film. Joel Zito Araújo stellt die neuen Stereotype vor. Es sind jetzt andere Barrieren, unter der Maske der Modernität, aber im Grunde mit dem gleichen Ziel. Der Negro bleibt draußen.

„Für mich bleibt keine Chance, selbst für die Rolle als Favela-Bewohnerin. Ich bin der neue Stereotyp. SchauspielerIn wie in einem Film des amerikanischen Regisseurs Spike Lee. Und meine letzte Rolle in der Novela. Nur um die Lücke zu füllen. Sie bringen uns in diese Falle, um zu sagen, dass sie politisch (rechtswidrig) korrekt sind.“³⁶³

Araújo argumentiert: Als „SchauspielerIn wie in einem Film des amerikanischen Regisseurs Spike Lee“ wäre es ideal, in einem Land, wo mehr als die Hälfte der Bewohner Negros sind. Dafür muss es jedoch zuerst möglich sein, dass Negros hinter den Kameras stehen.

Bei seinem Besuch in Brasilien im Mai 2012 zeigte sich der Regisseur Spike Lee sehr überrascht. Ihm war bekannt, dass in Brasilien ein Kampf gegen den Rassismus seit langer Zeit existiert. Aber die Abwesenheit der Negros in den brasilianischen Medien beunruhigte ihn sehr.

„Das erste Mal, als ich hier war in 1987, war ich schockiert, zu sehen, dass es im Fernsehen oder in Zeitschriften keine Negros gab. In der letzten Zeit ist es etwas besser geworden, aber es ist noch viel zu wenig. Wer nicht persönlich

³⁶³ Vgl. *Filhas do Vento* (20. Sequenz, bei 00:31:42):

„Pra mim não sobra vaga nem de favelada. Eu sou o novo estereótipo. Artista de filme americano do Spike Lee. E a minha ultima participação na novela. Só pra tapar buraco. Eles botam a gente nesta fria, só pra dizer que são politicamente corretos.“

Brasilien kennt und die brasilianischen Fernsehsender über Satellit sieht, kann denken, dass hier nur weiße Leute mit blauen Augen leben.“³⁶⁴

Nicht umsonst verbindet Araújo den Namen des amerikanischen Regisseurs mit dem Thema des brasilianischen Rassismus. Dessen Interesse für die brasilianische Rassendiskussion ist nicht neu. Bei dem Besuch im Mai 2012 nutzte Lee die Gelegenheit und bereitete seinen nächsten Dokumentarfilm über die Situation der Negros in Brasilien vor. Beide Regisseure tendieren in die gleiche Richtung. In der 20. Sequenz (bei 00:32:01) erzählt Cida ihrer Nichte Dorinha über ihre Lebenserfahrung als Schauspielerin in Brasilien. Sie erwähnt Kapitel aus ihrem Leben; dabei wird eine Kollage – Bilder und Szenen aus einer Fernsehserie, gespielt von Ruth de Souza – gezeigt. Auch hier nahm Araújo einige Passagen aus der Biographie von Ruth de Souza und lässt sie sich selbst repräsentieren.

„Wie oft habe ich mich bemüht, eine gute Szene zu machen. Später, als ich es im Fernsehen sah, war die Kamera auf die andere Schauspielerin – eine hübsche weiße Frau – eingestellt.“³⁶⁵

Die Erfahrungen während der Schauspielkarriere, ähnlich der vieler weiterer Negro SchauspielerInnen in Brasilien, erklärt dieser Satz:

„(...) Das ist doch gar nicht unser Schicksal Cida, wenn es das wäre, hätte Gott uns als Weiße auf die Welt gebracht.“ Araújo bearbeitet das polemische Thema lückenlos und lotet konsequent jede Richtung aus. Das Schicksal der Negros als SchauspielerInnen in diesem Land muss bearbeitet werden. Gleichzeitig hebt er auch sein Anliegen als Regisseur in der Geschichte des Films hervor.

Bei einem weiteren Gespräch zwischen dem Regisseur und der Verfasserin³⁶⁶ berichtet Araújo über seine Entscheidung in Hinsicht auf die Rolle der Cida. Unter anderem erzählt er, wie dankbar die Schauspielerin Ruth de Souza ihm war. „Sie war sehr glücklich über die Einladung zu dieser Rolle.“ Trotz ihrer vorbildlichen Karriere hatte kein Regisseur, weder im Fernsehen noch im Kino, ihr je eine Hauptrolle gegeben. Ruth de Souza machte eine ausgezeichnete Karriere und war über einen Zeit-

³⁶⁴ Spike Lee im Interview für die Zeitung O GLOBO, 01.05.2012.

³⁶⁵ Vgl. *Filhas do Vento* (20. Sequenz, bei 00:32:01): „Quantas vezes eu não me matei para fazer uma boa cena. Ai quando eu ia ver na televisão, a câmara estava focalizando a bonitona branca“.

³⁶⁶ Telefongespräch über Skype, 28.01.2012, ab 20:10 Uhr in Deutschland. Der Regisseur befand sich in Rio de Janeiro.

raum von ca. 70 Jahren immer präsent bei Film- und Fernsehsendungen in Brasilien. Es handelt sich also um eine lebenslange Schauspielkarriere mit zahlreichen Preisen als beste Schauspielerin. Bei all dem ist es doch sehr seltsam, dass Souza erst bei einem Projekt wie *Filhas do Vento* eine Hauptrolle erhielt.

Sie wurde in diesem Film zum Symbol für ein mediales Phänomen. Araújo zeigt eine Negra Schauspielerin – Cida – als eine Kämpferin in ihrer Arbeitswelt. Zunächst musste sie gegen die Vorurteile ihres Vaters kämpfen. Später und durch ihre gesamte Karriere hindurch kämpfte sie gegen das rassistische Mediensystem in Brasilien.

Die Regel heißt weiter kämpfen, nicht aufgeben. Das ist die Botschaft, die Cida auf die Leinwand bringt. Ruth de Souza, als die erste erfolgreiche Negra Schauspielerin ihres Landes, hat schon viel gesehen. Vorerst wird der Kampf nur von einer kleinen Gruppe von Negro Filmemachern aufgenommen. Dabei muss sich jeder ständig eng mit dem eigenen Ich, der eigenen Identität, auseinandersetzen. Das zeichnet das zeitgenössische brasilianische Cinema Negro aus: ein etwas anderes Kino zu sein.

Araújo verbindet die Fiktion mit der Dokumentation. Im Gedächtnis sucht er nach Ursprüngen seiner ethnischen Gruppe. Auch die Auswahl der kleinen Stadt Lavras Novas liegt in seinen Kindheitserinnerungen begründet. Ein Ort, wo das Drama der Sklaverei noch heute eine zentrale Bedeutung für viele Familien besitzt. In den von Araújo präsentierten großen Familien leben meistens einfache Arbeiter. Cida, als berühmte Schauspielerin, stellt in ihrem Familienkreis eine Ausnahme dar. Der Film spiegelt die Geschichte einer Familie von Negros aus mehreren Generationen. Das ist nach dem Anspruch des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* ein Grund dafür, dass alle Schauspieler Negros sein sollten. Araújo konzentriert seine Handlungsdiskussion auf die Aspekte beruflicher Chancen für Negros in Brasilien. Die Geschichte berührt insbesondere die Berufe der SchauspielerInnen.

In Hinsicht auf die DarstellerInnen hat Araújo einen sehr innovativen Schritt gewagt; er hat einen Film produziert, in dem nur ein einziger weißhäutiger Schauspieler mitspielt. In der brasilianischen Filmgeschichte gibt es kein vergleichbares Beispiel. Allein das macht diesen Film zu einem unverzichtbaren Werk: sowohl für das brasilianische Publikum als auch für die internationale Filmforschung.

In der 23. Sequenz (bei 00:32:43) erscheint Selma mit ihrem weißen Geliebten. Rot gekleidet repräsentiert sie von Anfang an die Orixá Iansã, die Göttin des Windes und des Donners. Diese Göttin ist eine Kämpferin, sehr temperamentvoll und sehr stark. Leider kann man Selma in ihrer Rolle nicht als Kämpferin identifizieren. Allerdings geht Araújo hier auf einen Aspekt ein, welcher zu der Realität vieler Negra Frauen gehört. Er untersucht der Stereotype, welche sich um die Thematik „Negras als Liebhaberinnen“ gebildet haben und veranschaulicht dies nach dem Modell der Kolonialgeschichte: Selmas Beziehung mit einem weißen europäischen Mann. Es geht um eine perspektivlose Beziehung – nicht mehr als eine sexuelle Attraktion. Das wurde sogar offen ausgesprochen:

„- (...) Na ja Selma, ich habe meine Kinder. (...) Ich habe dir niemals etwas versprochen.

- Und ich habe niemals etwas von dir verlangt.

- Dann ist alles in Ordnung so. Ich habe dir nichts versprochen, du hast niemals etwas von mir nichts verlangt, wo liegt der Konflikt?

- Willst du jetzt mit diesem Thema spielen?

- Selma, du wusstest schon, dass es so sein sollte.

- Ich bin an meine Unfähigkeit gewöhnt. Lass mich diese Sache allein lösen (...).“³⁶⁷

Solche Geschichten sind nicht nur bekannt, sie sind auch noch immer aktuell. Es kommt oft vor, dass weiße Männer eine weiße Frau heiraten und eine Negra lebenslang als Geliebte behalten. Dieser Männer übernehmen die Verantwortung für die Kinder, die von der weißen Frau sind und akzeptieren die Kinder nicht, die sie von ihrer Geliebten bekommen. In einem Fall von Schwangerschaft muss die Geliebte häufig abtreiben.

Frustriert akzeptiert es Selma, in der Rolle einer Geliebten eine Abtreibung vornehmen zu lassen. Im Film verkörpert Selma aber eine emanzipierte Frau. Als Offizierin hat sie einen guten Beruf, finanziell unabhängig, sie ist eine Autorität. Es besteht kein klarer Grund für eine Abtreibung, wenn sie das Kind bekommen will.

Die 23. Sequenz des Films *Filhas do Vento*, gespielt in der aktuellen Zeit, spiegelt die Stellung der Frauen sehr negativ. Selmas Entscheidung in der Handlung ent-

³⁶⁷ Vgl. *Filhas do Vento* (23. Sequenz, bei 00:32:45):

„- Eu nunca te prometi nada. Eu nunca te pedi nada. - Selma vc sabia que ia ser assim. - Já me acostumei com as minha impossibilidades.”

spricht nicht dem Verhalten der modernen brasilianischen Frauen. Vor allem entspricht sie nicht der Realität einer berufstätigen Frau in der heutigen Zeit. Insofern ist es gleichgültig, zu welcher ethnischen Gruppe sie gehört.

Das Thema der sexuellen Begierde europäischer Männer nach afrobrasilianischen Frauen kann geschichtlich belegt werden.³⁶⁸ Das erscheint auch im Zentrum des Dokumentarfilms von Araújo, *Cinderelas, Lobos e um Principe Encantado*, 2010. Die Auseinandersetzung mit politischen und sozialen Brennpunkten sind Charakteristika der Filme von Araújo. Ein Merkmal ist auch, dass er immer wieder SchauspielerInnen engagiert, die sich mit seinem Anliegen identifizieren und verbunden fühlen. Ein Beispiel dafür ist Milton Gonçalves, einer der berühmtesten Negro Schauspieler in Brasilien im Theater, Film und Fernsehen. Auch er muss gegen Rassismus und Vorurteile kämpfen, wie er in dem Dokumentarfilm *A Negação do Brasil* erzählt hat. Bei *Filhas do Vento* spielt er die Rolle des temperamentvollen konservativen Zé das Bicicletas.

Die wunderbare Interpretation von Milton Gonçalves nimmt die gesamte Rückblende ein. In der 23. Sequenz (00:35.01) erzählt Zé das Bicicletas seiner Enkeltochter eine Geschichte. Es handelt sich um eine mythologische Erzählung über die Existenz des Menschen. Sein graues Haar ist ein Zeichen des Vergehens der Zeit in der Handlung selbst. Der Dialog zwischen ihm und dem kleinen Kind lenkt sie vom Fernsehen ab.

- „ - Solltest du nicht bei den anderen sein? Deine Oma sieht Fernsehen.
- Opa, du weißt, dass ich kein Fernsehen mag, ich mag lieber hier bei dir bleiben.
- Ah! Aber dieses Kind kommt besser als eine Bestellung!
- Opa, sind die Frauen alle gleich?“ (23. Sequenz, bei 00:35:01)

Unter dem Eindruck dieser Frage suchte Zé das Bicicletas in seiner Erinnerung die Erzählung seiner Mutter heraus. Er erzählt dem kleinen Kind eine surreale Version über die Entstehung der Menschen. In seiner Fantasie existiert das Leben aller Frauen durch ein moralisches Verfahren von Gott. Durch den starken Wind würden sie schwanger, während der Vollmond die Kinder gebiert. Das konnten Kinder des Donners oder Kinder des Windes werden. Die zwei Zugehörigkeiten waren die Vor-

³⁶⁸Vgl. dazu: Ribeiro, Joao Ubaldo: *Viva o Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro 1984, Freyre, Gilberto: *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro, 1998, (1. Auflage, 1933); Ribeiro, Darcy: *O Povo Brasileiro*, 1995.

aussetzung ihres Schicksals, ob nämlich die Frauen in den Familien bleiben oder ob sie woanders Karriere machen würden. Ein Karrierefrau, eventuell ohne feste Bindung mit der Familie, verdient die Liebe der Eltern nicht; meint der Opa. Naiv erwähnt er seine Präferenz für seine Tochter Jú: die Frau, die sich auch durch viele Schwierigkeiten hindurch in der Familie verwurzelt und immer dort bleibt. Andere hingegen wie Cida und Dorinha „laufen weg für die verderbten Leben von Schauspielerinnen“, nach der Devise: „liebe Mädchen kommen in den Himmel und böse Mädchen kommen überall hin“. Das ist der sehr traditionelle patriarchalische Gedanke, der in keiner Epoche für die Frau von Vorteil war.

Der mehrfache Kommunikationsweg der Filme führt die Zuschauer durch das Labyrinth eines Drehbuchs und dann durch die Montagen. Das sind die zwei wesentlichen Elemente des Mediums Film. Weitere Konnotationen in der Handlung von Araújo erleuchten die Vater-Tochter Präferenz. Seine Tochter Cida ähnelt im Charakter der Ex-Frau von Zé das Bicicletas. Folgen die Zuschauer dieser Familiengeschichte, erhalten sie diese Information bereits im Voraus. Ein anderer Aspekt liegt in der Spur II – der Mythologie.

Nach der afrikanischen Mythologie würde der Gott Ogum eine Präferenz für Oxum haben. Bei der Gelegenheit (in der 23. Sequenz) hebt der Regisseur die Persönlichkeit von Jú hervor. Alles dabei entspricht der Charakteristik der Orixá Oxum (vgl. Kapitel 2.3.4.2 Die Ästhetik der Götter). Er lässt Zé das Bicicletas darüber hinaus von Wind und Donner erzählen, die Elemente anderer afrikanischer Götter. Dadurch weckt Araújo die Aufmerksamkeit der Zuschauer für das Thema Afrikanische Mythologie, ohne direkt darüber zu reden. Hier verflechten sich im Film mehrfach optische und geistige Phänomene hinsichtlich des Themas. Die alte Geschichte, die seine Mutter an Zé das Bicicletas weitergegeben hatte, ist die Erzählung einer Afrikanerin. Die Mise-en-scène zeigt einen optischen Code, die Farbe. Der Inhalt dieser Erzählung stellt eine Reihe von Elementen ins Zentrum, die sich untereinander verflechten.

Bei der Erzählung selbst sind wiederum zwei Bedeutungsebenen auszumachen. Eine ist die mythologische Erzählung, die andere die Geschichte von Jú. Das Geschichtenerzählen für ein Enkelkind verbindet bereits eine Reihe kultureller Codes, die wiederum unmittelbar durch das kulturelle Gedächtnis des Publikums zu Information werden.

Überhaupt erschafft der Regisseur ein bedeutungsschweres Szenarium aus den einfachsten Gegenständen. Die Mise-en-scène enthält überwiegend die Farbe blau in mehrfacher Tonalität. Zé das Bicicletas selbst, gekleidet in hellem und dunklem Blau, sitzt zwischen zahlreichen Metallteilen. Trotz der sichtbaren Enge des Raums, in dem er arbeitet, bringen die Fahrradteile viel Dynamik ins Bild.

Dabei hat die Regie einen perfekten Beruf ausgesucht für einen Vertreter des Gottes des Metalls – Ogum. Ein Gott mit explosivem Temperament. Seine Farben sind dunkel- und hellblau. Das Metall ist sein symbolisches Element. Das Auge eines in den Candomblé eingeweihten Menschen wird diese Verbindung leicht identifizieren können. In seiner Werkstatt bastelt Zé das Bicicletas eine Fahrradminiatur. Das hat wieder eine Bedeutung hinsichtlich seiner Repräsentation des Orixás. In der Mythologie stellt Ogum sein eigenes Werkzeug selbst her.

In dem kleinen Zimmer untersucht die Kamera jede kleine Ecke. Wie ein neugieriges Auge bewegt sie sich durch vertikale und horizontale Schwenks zwischen den Werkzeugen und altem Metall. Die genaue Ordnung der Werkzeuge wird von dem „neugierigen Auge“ bewundert und betont. Nach Christian Metz wird die Bedeutung eines Films beinahe immer durch den Regisseur oder Drehbuchautor bewusst motiviert, sehr selten oder niemals tauchen zufällige Bedeutungselemente auf.³⁶⁹ Die Zusammenstellung unterschiedlicher Elemente in diesem Film ist kein Zufall. Araújo wusste, was er unter welcher Thematik bearbeiten wollte. Er wusste, unter welchem Blinkwinkel er die Negros in Brasilien präsentieren wollte. Die paradigmatische und syntagmatische Bedeutung laufen gezielt Hand in Hand. Bei *Filhas do Vento* wird die Mise-en-scène eindeutig zur Ehrung der Afrikanischen Götter eingesetzt.

Eine Rückblende bringt die Handlung wieder in die aktuelle Zeit. Sie zeigt Jú als eine reife Frau inmitten vieler Enkelkinder wieder am Fluss. Das ländliche Szenarium bleibt im Mittelpunkt. Die 24. Sequenz (bei 00:38:50) bietet eine Panorama-Einstellung mit einer großen Waldlandschaft, durch die sich der Fluss seinen Weg bahnt. Es sind riesige bewaldete Flächen und Berge, welche die kleine Stadt Larvas Novas umgeben.

Diese kleine Ortschaft Larvas Novas wurde in 1716 gegründet. Sie liegt 120 km von Belo Horizonte, der Hauptstadt des Bundesstaats Minas Gerais, entfernt. In diesem Bundesstaat wurden in der Kolonialzeit große Mengen an Gold und Edelsteinen ge-

³⁶⁹ Metz, Christian: *Semiotique des Films*. München, 1972, S. 151.

schürft. Die wertvollen Metalle und Steine wurden seit dem 16. Jahrhundert regelmäßig an europäische Königshäuser verteilt.

Die ursprünglichen Sklavenfamilien kämpfen noch heute um Anstand, Respekt und Menschenwürde, denn materiellen Reichtum besitzen sie nicht. Die Codes in dieser Sequenz verbinden Jú wieder mit dem Element Wasser. Sie rettet ihre Enkelkinder bei einem Bootsunfall. Auch hier deutet die Farbe, die sie trägt – gelber Ton – auf die ihr zugeordnete Gottheit. Der Marquinho der Gegenwart wurde von dem Schauspieler und Filmemacher Zózimo Bulbul gespielt. Bedrohung und Lebensgefahr signalisieren den weiteren Verlauf der Geschichte.

Eine andere Metapher wird in Form einer Kollage deutlich. Dorinha schreibt ein philosophisches Gedicht. Es handelt von der Lebenszeit und berührt das Thema Tod. In der 26. Sequenz (bei 00:42:16) übernimmt das Gedicht die Funktion einer Vor- ausblende. Das Gedicht stammt eigentlich von der Schriftstellerin und Schauspielerin Elisa Lucinda und wurde in den Film eingebaut als ein Werk der Schriftstellerin und Schauspielerin Dorinha.

„Gott Lacht

Mit der Zeit wird größer die Liste von Toden in unserem Leben.
Als ich klein war, hatte ich keine Ahnung von diesem Sterben und Geboren werden.
Da keiner aus meinem Kreis starb.
Alles hatte so etwas - war so definiert - von Unsterblichkeit, alles hatte so eine lange Dauer und das Leben fehlte nicht.
Das Leben war pünktlich.
So wie der Garten und sein Guave-Baum dort.
Jeden Tag dort. Am Leben.
Ich hatte keine Ahnung von diesem Hin und Her. Dieser Abwechslung, dieser Menschheits-Ablösung.
Wer geht raus aus dem Spiel, wer bleibt.

Elisa Lucinda“.³⁷⁰

³⁷⁰ Lucinda, Elisa: O Semelhantes. São Paulo, 1996.

„A lista de mortos da gente vai aumentando com o tempo. Quando eu era pequena não tinha noção desse morrer e nasce. Mesmo porque ninguém meu morria. Tudo tinha um quê tão definido de eternidade, tudo durava tanto e a vida não faltava; a vida era pontual como os quintais e as goiabeiras ali. Todo dia ali. Existindo. Eu não tinha a mínima noção desse vai-e-vem. Desse revezamento. Desse rodízio da humanidade: quem vai pro saque, quem sai do jogo, quem é escalado, quem vai pra reserva. Nada disso havia na minha menina.“

Eine Nahaufnahme des Gesichts von Dorinha wechselt ab mit der Nahaufnahme des Gesichts von Cida, auf diese Weise erfolgt die filmische Umsetzung des Gedichttextes. Die zahlreichen sich überlagernden, kulturell bedingten Konnotationen bestimmen das hohe Niveau des Films. Jedes Gesicht erlaubt eine poetische Hoffnung für die zukünftige Zeit. Das Saatgut, von Cida sowie von Ruth de Souza gelegt, keimt. Die Schönheit von Dorinha wird aus unterschiedlichen Blinkwinkeln der Kameraeinstellung beleuchtet.

Auch bei der Montage erzielt Araújo eine geniale Lösung. Genau an dieser Textstelle des Gedichts, „ich hatte keine Ahnung von diesem Hin und Her. Dieser Abwechselung, dieser Menschheits-Ablösung. Wer geht raus aus dem Spiel, wer bleibt“, wird eine Parallelmontage eingebaut: Auf der anderen Seite sieht man Selminha in einer Abtreibungsklinik liegen. Als Ton läuft das Gedicht mit Dorinhas Stimme (27. Sequenz, bei 00:42:52). James Monaco sagt:

„Der Film ist eine Kunst und ein Medium, das mit Erweiterungen und Indizes arbeitet. Ein großer Teil seiner Bedeutung entspringt nicht dem, was wir sehen (oder hören), sondern dem, was wir nicht sehen oder genauer gesagt, einem fortlaufenden Prozess des Vergleichs zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir nicht sehen.“³⁷¹

In der 28. Sequenz (bei 00:44:56) geht die Handlung zurück nach Lavras Novas. In der Gegenwartszeit spielt Zé das Bicicletas im Garten mit seiner Enkeltochter Brigaderim. Es ist das letzte Spiel mit dem Opa. Das Spiel mündet in einen Herzinfarkt. Ruhig stirbt Zé das Bicicletas im Spiel mit seiner Enkelin wie ein Kind.

Als wichtigste Filmsprache dient hierbei die Kamerabewegung. Eine Totaleinstellung zeigt den Garten und das Fangspiel zwischen dem Großvater und dem Kind. Die Kamera in der Hand des Kameramanns verfolgt die gesamte Bewegung bis in der Tod. Kurz untersuchen die Linsen den Körper auf dem Boden und richten den letzten Blick zum Himmel. Die Musik in Verbindung mit dem blauen Himmel erschafft eine Szene voller Poetik.

Zurück zum Inhalt des Gedichtes in der 26. Sequenz (bei 00:42:16). Dieser verbindet sich mit der 27. wie auch 28. Sequenz – zum einen mit der Abtreibung von Selminha und zum anderen mit dem Tod von Zé das Bicicletas. Nach einem Telefonat

³⁷¹ Vgl. Monaco, James: Film Verstehen. Hamburg, 1996, S. 168.

in die Wohnung von Cida in Rio de Janeiro wird die Kontinuität der Handlung eindeutig. Selminha, Dorinha und Cida erscheinen auf dem Weg zur Beerdigung.

Die 31. Sequenz (bei 00:48:37) beginnt mit der Detaileinstellung des Kirchengebäudes. Zum Teil wiederholt sich dabei die 2. Sequenz (bei 00:04:29). Beide Male gehen die drei Frauen in das Kirchengebäude hinein. Die Kameraeinstellung macht den entscheidenden Unterschied aus. Bei der 2. Sequenz wurde die Szene von der inneren Seite des Gebäudes aus gedreht. In der 31. Sequenz erfolgt die Aufnahme von draußen; zunächst als frontale Vogelperspektive, welche bis in das Kirchengebäude hinein weist.

Eine Rückblende gewinnt in der Handlung wieder an Bedeutung. Nach seinem Tod wird jede Erinnerung an den Großvater dem magischen Spiel des Gedächtnisses unterworfen sein. 32. Sequenz (bei 00:49:42): Hier versuchte Dorinha als Jugendliche die Hände des Großvaters zu säubern. Dabei erzählt sie eine rassistische Geschichte, welche sie in der Schule von ihrer Lehrerin gelernt hat. Entsetzt protestiert der Großvater. Es handelt sich um eine Art christliche, mythologische Erzählung, die den Grund für der Hautfarbe der Negros erklären soll. Nach diesem christlichen Märchen liegt das „Problem“ in der Entstehung der Menschen. Aus Wassermangel konnten manche Menschen sich nicht baden und sind für immer dunkel, „schmutzig“ geblieben.

- Denkst du wirklich (!), dass Negro zu sein, etwas mit schmutzig zu tun hat?
- Ich (...) ich, ich glaube gar nicht, Großvater.
- Dann hörst du mit dem Quatsch auf! Hörst du auf! Mit deiner Idee, immer Märchen zu erzählen! Du bist so wie deine Tante Cida!" (23. Sequenz, bei 00:35.01).

Der Regisseur geht zu seinem Hauptanliegen zurück – der Rassenfeindlichkeit und Diskriminierung der Negros. Durch den Wechsel der Kameraperspektive verstärkt der Regisseur dabei die Spannung. Die Großeinstellung und die paradigmatische Konnotation bei der Dialogszene unterstreichen das zentrale Diskussionsthema des Films.

Zé das Bicicletas wird von unten aufgenommen, während er seine Enkeltochter scharf kritisiert: „Denkst du wirklich (!), dass Negro zu sein, etwas mit schmutzig zu tun hat? (...) Dann hörst du mit dem Quatsch auf!“. Als Großvater übernimmt Zé das Bicicletas schließlich eine andere Einstellung zur Rassendiskussion. Er nimmt an

dem Kampf teil. Er erscheint oben im Bild und wirkt überwältigend. Im Vergleich zu seiner früheren Kritik an Cida (6. Sequenz) kann ein großer Unterschied ausgemacht werden. „Kannst du dich nicht im Spiegel sehen? Denkst du, dass ein Negro Schauspieler werden kann?“ Dabei wurden Vater und Tochter durch eine Halbnah-Aufnahme in gleicher Augenhöhe gezeigt im Gegensatz zu der Kameraeinstellung der 32. Sequenz, wo Dorinha von oben gezeigt wird. Es ist eine andere Zeit in der Handlung ebenso wie für die Geschichte der Negros in Brasilien angebrochen.

Die Konnotation dieser beiden Sequenzen für die Rassendebatte in Brasilien ist nicht zu übersehen. Fakt ist, dass der Negro täglich seinen Kampf wieder aufnimmt und langsam eine bessere Position erreicht. Filhas do Vento bietet einerseits eine Diagnose über den Verlauf dieser Diskussion und andererseits unterstreicht der Regisseur einige kulturelle Elemente der Negrogemeinschaft im Hinterland.

Zwei Aspekte, die für die ländliche Kultur im Bundesstaat Minas Gerais, dem Handlungsort, typisch sind, hat der Regisseur übernommen. Das eine ist das Lied in der 1. Sequenz und das andere der Bestattungsumzug in der 35. Sequenz. Beide Elemente gehören zu einer Beerdigung. Um diesen Ort herum, bei Lavras Novas, in weit und breit fast unberührter Natur, leben viele Gemeinschaften von Negros seit der Kolonisierung.

Ein großes Naturschauspiel findet sich in der 34. Sequenz. Es handelt sich um eine Plansequenz (00:56:00). „Dieser Ort ist wirklich fantastisch“. Dorinha betrachtet den gigantischen Urwald an dem Ort, wo sie aufgewachsen ist.³⁷²

In der Küche bereitet Jú das Essen vor. (38. Sequenz, bei 00:58:17). Bei einem Gespräch zwischen Selminha und ihrer Tante Jú nutzt Araújo die Gelegenheit und greift die Diskussion um die Rassendiskriminierung in den brasilianischen Medien wieder auf.

- Die Welt draußen ändert viel in ihrem Kopf, nicht wahr?
- Sie hat die gleichen Illusionen wie meine Mutter. Sie möchte als Schauspielerin anerkannt werden.
- Arbeitet sie im Moment?
- Na ja, sie nimmt an einigen Fernsehserien teil. Mal spielt sie die Rolle einer Sklavin oder eines Dienstmädchens oder auch als Lückenbüsserin bei einem

³⁷² Das Gesamtgebiet war bis vor wenigen Jahren fast unbewohnt. Dazu gehören Berge, Urwald, Wasserfälle mit einer sehr ruhigen Atmosphäre. Erst seit 1970 verfügt Lavras Novas über Elektrizität und erst vor ca. 10 Jahren wurde es durch den Öko-Tourismus entdeckt.

Candomblé Ritual. Hast du sie noch nicht gesehen?

- Ja, aber meinst du, dass es eine Zukunft gibt?

- Das weiß ich nicht, Tante. Sie schreibt auch einige Gedichte.³⁷³

Es handelt sich um die Rollenklischees der Negros im Fernsehen und Kino in Brasilien. Entweder bekommen sie eine Rolle als Sklave in irgend einer Angelegenheit oder als Haushälterin bzw. Dienstmädchen. Es sind aber oft talentierte und hübsche Schauspielerinnen, die in diesen Zirkeln der Filmproduktion lebenslang kämpfen müssen.

In der 39. Sequenz (bei 01:02:09) hebt Araújo die Schönheit des großartigen Ausblicks auf die ursprünglichen Wälder durch ein Panorama hervor. Im folgenden Bild unterstreicht der Regisseur durch eine Großeinstellung ihres Gesichts gezielt Dorinhas Schönheit. Er vergleicht die Schönheit und den Reichtum des einen mit dem anderen. Hier kann von einer syntagmatischen Konnotation gesprochen werden, denn es entsteht ein bewusster Vergleich zwischen dem einen und dem anderen Bild: ein reicher, mächtiger Urwald, eine mit Talent gesegnete, goldige Persönlichkeit.

Gleich in der 40. Sequenz (bei 01:02:50) erweitert Araújo seinen Gedanken, indem er Dorinhas Talent weiter hervorhebt. Nackt liest sie (in der Handlung) ein selbst geschriebenes Gedicht vor. Das ist eine Rückblende, Dorinhas Erinnerung an einen Abend mit Ihrem Freund. Zurück in der Gegenwart wird sie von Selminha überrascht. Ihr wunderschönes Lachen kann nur mit der Gesamtheit aller Elemente dieses Ausblicks verglichen werden. Das ist es, was der Regisseur tut.

Hier geht es allerdings nicht nur um die Schönheit dieser speziellen Schauspielerin. In der Filmanalyse verfügt diese Sequenz über mehrfache Konnotationen. Araújo unterstreicht damit das Talent und die Schönheit der Negro SchauspielerInnen an und für sich. Sie, die Negra SchauspielerInnen, besitzen eine besondere Schönheit, welche Fernsehen und Kino in Brasilien ablehnen. „(...) Mal spielt sie die Rolle einer Sklavin oder eines Dienstmädchens oder auch als Lückenbüßerin (...)“, (38. Se-

³⁷³ Vgl. *Filhas do Vento*, (38. Sequenz, bei 01:00:30):

„- O mundo lá fora mudou muito a cabeça dela, não é nao?

- Ela tem a mesma ilusão que a minha mãe. Quer ser reconhecida como artista

- Ela está trabalhando?

- É faz ai umas participações em novela. Uma escrava aqui, uma empregada ali, figurações em terreiro de candomblé. Você nunca viu.

- Isso a gente sabe, mas será que ela tem futuro?

- Eu nao sei. Mas ela também escreve uns poemas.“

quenz, bei 00:58:17). Fiktion und Dokumentation verschmelzen in solchen Sequenzen miteinander. Die SchauspielerInnen spielen oft ihre eigene Rolle, die sie auch in der Realität leben. Sie erzählen über ihr eigenes Leben. Sie berühren ständig ihre eigenen Erfahrungen.

Bei einem Interview, das in den Dokumentarfilm *A Negação do Brasil* aufgenommen wurde, spricht die Schauspielerin Maria Ceica, die die Rolle der Selminha in *Filhas do Vento* spielt, über ihre eigenen Lebenserfahrungen. Dabei kann man einige Aspekte ihrer Rede in der o. g. (38. Sequenz, bei 00:58:17) identifizieren. Das betrifft die Realität vieler Schauspielerinnen, ist mehr als eine Fiktion.

Im Bezugsrahmen der S II steht Jú in einer goldgelben Küche. Das ist ihre Welt. Selbst ihr schwarzes Kleid hat ein gelbes Detail. Auch die Farben-Mischung von Selminhas Kleidung ist in keinsten Weise unbewusst: lila mit rosa, beide Farben enthalten als Basisfarbe das Rot. Als der Caipirinha³⁷⁴ fertig ist, gibt Jú ein bisschen davon auf den Boden, bevor sie trinken. „Für die Götter! Ja, für den Beschützer der Säuer!“ antwortet Selminha und sie lachen zusammen. Die Konnotation dieser kleinen Tat liegt tief in der Welt der Afrikanischen Götter. Solches Verhalten gehört zum Alltag der brasilianischen Kultur, das heißt, es gehört auch zur afrikanischen Mythologie. Denn der Gott, an den Jú erinnerte und dem sie etwas von ihrem ersten Schluck geopfert hat, ist Exu. Zu der Opferverehrung des Gottes Exu gehört eine Flasche Schnaps.

In der 44. Sequenz (bei 01:05:31) entschuldigt sich Marquinho bei Cida. Das hätte er ca. 50 Jahre zuvor tun müssen. Er hat in seiner Jugendzeit einen Familienkonflikt ausgelöst (10. Sequenz). Cida wurde dadurch während ihres ganzen Lebens des Kontaktes mit ihrem Vater und den Schwestern beraubt. Erst 50 Jahre später sucht Marquinho eine Gelegenheit, sich zu entschuldigen. Hier wird die Stellung der Frauen für die heutige Zeit besonders ungewöhnlich behandelt. Cida hat nicht nur seine Entschuldigung akzeptiert, darüber hinaus befreit sie ihn von seiner Schuld und übernimmt ausdrücklich die Verantwortung für seine Tat.

- (...) Das letzte Mal, als ich dich gesehen habe, hingst du an meinem Fenster.
- Nur eine Kleinigkeit eines aufrührerischen Jugendlichen, Cida.
- Weißt du, dass das damalige Spiel mein Leben änderte?
- Meins auch. Deswegen wollte ich mich immer bei dir entschuldigen.

³⁷⁴ Ein brasilianischer Cocktail mit Limettensaft, Cachaça, Eis und Zucker.

- Vergiss das Marquinho, das war nicht dein Problem. Du hast nur eine Entscheidung beschleunigt, die ich damals verschieben wollte.
- Hast du mir schon vergeben?
- Vergiss es. Du hast mir geholfen, etwas zu machen, das ich immer wollte. Eine andere Welt außerhalb dieser hier kennenlernen."³⁷⁵

In Wirklichkeit war das Verhalten von Marquinho absolut nicht adäquat, vor allem zeigte es schmerzhaft Folgen. Er selbst beschreibt es als „eine Kleinigkeit eines aufrührerischen Jugendlichen“.

Nicht jeder Regisseur reagiert angesichts der kulturellen Verhaltensformen einer patriarchalischen Gesellschaft wie ein Fassbinder oder ein Pedro Almodóver. Hätte eine politisch orientierte Regisseurin eine andere Lösung für den Handlungsverlauf in diesem Punkt gefunden?

Marquinho zu vergeben scheint verständlich, in seinem Alter und nach so langer Zeit. Die Form aber, wie es in dem Dialog geschieht, ist mangelhaft und nicht empfehlenswert. Beispiel: In der Handlung der 10. Sequenz handelt sich um eine Form mehrfacher moralischer und psychischer sowie körperlicher Gewalt gegen Cida. Zunächst von Marquinho, dann von ihrem Vater und schließlich von Jú, ihrer eigenen Schwester. Die Entscheidung des Regisseurs zu dem Handlungsverlauf der 44. Sequenz trägt besondere Verantwortung bei der erneuten Verankerung eines archaischen, überholten, aber noch sehr präsenten brasilianischen Patriarchats. Dieses ungünstige Verhalten wird weltweit nicht nur von Männern unterstützt, sondern auch oft von Frauen.

„Ich möchte eine Ehrung an die Männer dieser Familie!“ In der 51. Sequenz (bei 01:08:25): Selminha verträgt den Alkohol nicht. Araújo geht zurück zu einem seiner Hauptthemen – die Stellung der Negros in den brasilianischen Medien. Eine von Selminha gedachte „Ehrung“ für den verstorbenen Großvater führt zur Provokation. Auch sie verurteilt Cida wegen ihrem Familienstreit. Für die Auseinandersetzung zwischen Tochter und Mutter rührt der Regisseur an einige Tabus. Es geht um die

³⁷⁵ Vgl. *Filhas do Vento* (44. Sequenz, bei 01:05:31):

- „- Sabe que aquela brincadeira mudou a minha vida?
- A minha também. É por isso que eu sempre quis te pedir desculpas.
- Deixa isso pra lá Marquinho o problema nao foi seu. Você só apressou uma decisão que eu estava adiando.
- Você já me perdoou?
- Deixa isso pra lá. Você só ajudou a fazer aquilo que eu sempre quis. Conhecer um mundo diferente deste aqui.“

Sexismusdebatte hinsichtlich der Negra Frauen als Schauspielerinnen in Brasilien (51. Sequenz, bei 01:00:30).

„Diese Stadt schätzt deine Arbeit nicht! Kommt das vielleicht, weil du nie in deiner Karriere einen Hauptdarsteller auf den Mund geküsst hast? Oder vielleicht denken sie, dass du dich prostituieren musstest, um eine Rolle in einer Fernsehserie zu bekommen?“³⁷⁶

Araújo erneuert die Rassismuskussion in den brasilianischen Filmen und im Fernsehen (dazu vgl. *A Negação do Brasil*). Die o. g. Sequenz betrifft die Realität der Schauspielerin im Allgemeinen. Damit tangiert der Regisseur gleichzeitig die Situation in vielen Branchen. Es ist allerdings bekannt, dass die Negra Schauspielerinnen eine doppelte Barriere zu überwinden haben. Hinter dem Satz „Diese Stadt schätzt deine Arbeit nicht! Kommt das vielleicht, weil du nie in deiner Karriere einen Hauptdarsteller auf den Mund geküsst hast?“ liegt ein großes Diskussionspotential, gerade weil eine Negra in Film und Fernsehen in Brasilien fast nie eine Hauptrolle bekommt. Sehr selten steht sie als Partnerin neben dem Hauptdarsteller.

Es sind SchauspielerInnen mit erfolgreicher Karriere, in der keine Gelegenheit gegeben wurde, eine Hauptrolle zu spielen. Das entspricht der Biographie vieler Negra Filmschauspielerinnen. Eine lebenslange Karriere, ohne einen Hauptdarsteller zu küssen. Das klingt sehr unwahrscheinlich, ist aber in Brasilien doch sehr realistisch.

Dieses aktuelle Thema schockiert in dem Dokumentarfilm *A Negação do Brasil* in einem Interview mit der Schauspielerin Zezé Motta, in dem sie ihre Lebenserfahrung beschreibt, das Land. Araújo bekräftigt mit jeder Sequenz seines Films, welches Thema im Mittelpunkt steht. Die Ehre, einen Hauptdarsteller auf den Mund zu küssen, kommt in Brasilien immer noch nur den weißen Schauspielerinnen zu. Dieser Aspekt liegt im Film und Fernsehen als Medien-Phänomen begründet. Eine unglaubliche Situation, welche geschichtlich, politisch und ideologisch gegründet täglich mehr Diskussionen eröffnet. So fordert der Regisseur Araújo: Jeder soll in Brasilien seinen Beitrag leisten, um diese Situation zu ändern.

Technisch hat Araújo in der 51. Sequenz in die Kunst der Montage investiert. Durch die Montage erreicht der Film hier wieder eine gute Dynamik. Die rasche Folge der

³⁷⁶ Araújo, Joel Zito: *Filhas do Vento*, 2004, (51. Sequenz, bei 69:53).

„Essa cidade não te dar ao valor. Será que é porque você nunca beijou um galã na boca. Ou será que você teve que 'dar' para conseguir papel em novela.“

Einstellungen kann man als Montagesequenz identifizieren. Es besteht dabei zeitliche wie auch räumliche Kohärenz. Die Gegenwart und die nahe Zukunft sind zusammen gelegt. Selminha bereitet sich für eine Ehrung ihres verstorbenen Großvaters vor. Ihre Planung (unter der Wirkung des Alkohols) wird im Voraus gezeigt, während sie daran denkt. Es sind schnell geschnittene kurze Sequenzen, die die Kontinuität der Handlung bestätigen.

In *Filhas do Vento* vergibt Araújo bewusst eine einzige Rolle an einen Schauspieler, der kein Negro ist, und zwar an Jonas Block, einen bekannten brasilianischen Schauspieler mit europäischer Migrationsherkunft. Es handelt sich gezielt um eine Nebenrolle, die nur in drei Sequenzen des gesamten Werkes erscheint. Er spielt den Geliebten von Selminha, der kein Kind von ihr wollte und sie zu einer Abtreibungsklinik fährt.

Die Intention des Regisseurs bleibt konstant. Selminha wird mit der Göttin Iansã assoziiert. Es laufen fortwährend zwei Bedeutungsebenen gleichzeitig nebeneinander. Die Mise-en-scène jeder Sequenz, in der Selminha im Zentrum spielt, ist in Rot gestaltet. In der 15. Sequenz (bei 00:23:03) bewirkt die Beleuchtung die gesamte Atmosphäre. Bei der Konnotation des Rot geht es nicht nur um die Liebe und Zärtlichkeit. Sonst wäre diese Farbe auch für die andere Liebesszene verwendet worden. Hier bedeutet das Rot eine Referenz auf die Göttin Iansã. Schon in der ersten, der Beerdigungsszene, erscheint Selminha durch die rote Farbe gekennzeichnet. Sie trägt ein rotes Kleid und eine große rote Tasche. Die Farbe der Göttin der Kämpferinnen bleibt auch später in der 23. Sequenz (00:32:45) zentral. Selminha erscheint in roter Unterwäsche neben ihrem Liebhaber.

Die Zeitlichkeit der Handlung schließt ihren Kreis, als (bei 01:10:31) die vier Frauen, Töchter und Mütter wieder in einem kleinen Raum vereint sind, zurück in dem kleinen Haus, wo die Familienauseinandersetzungen angefangen hatten.

In der 50. Sequenz (bei 01:12:10) folgt eine meisterhafte Montage mit kurzen und scharfen Schnitten. Vier Frauen führen zwei Gespräche. Zwei unterschiedliche Räume, gleiche Zeit und gleiches Thema. Die Aufklärung des Missverständnisses zwischen beiden Schwestern erreicht eine hohe Dynamik und zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Die Kamera-Einstellungsgröße betont die Hauptrolle in der Handlung. Die Großeinstellung gibt die Gesichter von Cida und Jú wieder. Die Mithörerinnen Dorinha und Selminha werden durch eine Naheinstellung gefilmt.

Bei dem Treffen in der Kirche gewinnt der Dialog zwischen den zwei Schwestern eine philosophische Qualität (54. Sequenz, bei 01:14:28).

„- Ich kannte Selminha nur von Fotos. Eine hübsche Frau. Sicher erregt sie viel Aufmerksamkeit bei den Männern in der Großstadt.

- Ja sogar von verheirateten Männern.

- Bleib ruhig du, Liebe hat keine Besitzer.

- Ah! Ich habe vergessen mit wem ich spreche.

- Na ja, jede trägt ihr Kreuz. Siehst du, Dorinha hat sich für die Schauspielkarriere entschieden und ist weg mit dem Wind.

- Und du verstehst das nicht, nicht wahr?

- Ich möchte nur, dass sie nicht vergisst, aus welchem Bauch sie geboren wurde.

- Sie vergisst es nicht, Jú. Ihr Gedächtnis ist voll guter Erinnerungen an diesen Ort. Aber sie muss sich selbst beweisen, dass sie als Schauspielerin leben kann. Weiß du Jú, ich habe eine erfolgreiche Karriere, einiges an materiellem Vermögen, aber das ist nicht alles.

Du musst aber sehr dankbar sein. Wie viele Negra Frauen in diesem Land erreichen so großen Erfolg wie du?

- Dieses Leben hat mir sehr viel gegeben, aber hat mir auch sehr viel weggenommen.

Ja, man sieht es in deinem Gesicht. Ich schaue in deine Augen und finde nicht mehr das verträumte Mädchen von früher.

- Ja, ich bin sehr einsam geworden.

Aber ich verstehe es nicht. Du bist erfolgreich, lebst mit so viel hübschen Menschen um dich. So viele hübsche Männer (...)

- Ja, aber ich habe keinen, mit dem ich mein Leben teilen kann. Eine Liebe, so wie du mit Marquinho. (...).³⁷⁷

³⁷⁷ Vgl. *Filhas do Vento* (54. Sequenz, bei 01:13:45):

„- Só conhecia Selminha de Retrato. Um mulherão aquela mulher, deve virar a de muitos homens lá na cidade.

- Até de homem casado.

Relaxa mulher. Amor não tem dono.

- Ah! eu esqueci com quem estou falando.

Ué cada um carrega sua cruz. Não ver Dorinha resolveu seguir carreira de artista e foi-se embora com o vento.

- E você cobra dela até hoje.

Eu só queria que ela não esquecesse da barriga de onde saiu.

- Ela não esqueceu Jú, a memória dela está cheia de boas lembranças daqui. Mas ele tem que provar pra ela mesma que pode vencer como artista. Sabe Jú, eu consegui uma carreira de respeito, casa própria, carro, mas isto não é tudo não.

Você devia é de levantar as mãos pro céu. Quantas mulheres negras nesta terra, conseguiu chegar onde você chegou?

Dieses Gespräch steht als Zusammenfassung der gesamten Handlung. Die Themen Liebe, Einsamkeit, Gedächtnis, Erfolg, Dankbarkeit, Frauen, Negro Abstammung, Fotografie, Aufmerksamkeit sowie Mutterschaft werden unter anderem berührt. Ein konsequenter Schluss mit einfachen Elementen.

Die 55. und letzte Sequenz (bei 01:18:56) zeigt das Ende eines Konfliktes. Der Regen kann dabei als Metapher gesehen werden, im Sinn von waschen oder fruchtbar werden. Die Kamera steigt von einer Halbtotale zu einer Vogelperspektive auf.

Zwei ästhetische Faktoren zeichnen den Film *Filhas do Vento* aus. Der eine betrifft die Tatsache, dass fast alle Darsteller im Film Negros sind. Bei dem anderen handelt es sich um die subtile Repräsentation der afrikanischen Mythologie bei jeder Rolle. Diese wurde in Form einer zweiten Bedeutungsebene, die neben der Handlung läuft, inszeniert. Sie erscheint wie eine Geheimsprache, die ein bestimmtes kulturelles Gedächtnis voraussetzt, um sie zu dekodieren. Der eine wie der andere Aspekt waren in der Filmgeschichte Brasilien zuvor noch nicht zu beobachten. Beide Elemente betreffen die Filmtheorie sowie die Filmästhetik. *Filhas do Vento* setzt damit einen Markstein in der Filmgeschichte Brasiliens.

5.3.2 Jeferson De

Der 1969 in São Paulo geborene Jeferson De hat bei der ECA-USP, der Escola de Cinema e Audiovisual der Universität von São Paulo, Film studiert. Jeferson De ist ein Negro Regisseur. Er zählt zu den wichtigsten Vertretern des brasilianischen zeitgenössischen Kinos.

Engagiert in der „Causa Negra“ in Brasilien bringt er die Diskussion auf die Leinwand. Sein zentrales Anliegen ist es, für bessere Rollen der Negros im brasilianischen Kino zu fechten.

„Der Negro ist immer der andere in unserem Kino. Das brasilianische Kino ist der erwachsene, weißhäutige Mann aus Rio oder São Paulo. Aber wir sind kein kleines Dorf, wir sind Brasilien. Diese Leute erzählen ihre Geschichte in ihren

-
- Esta vida me deu muitas coisas mas me levou muitas outras.
 - Tá na sua cara. Eu olho nos seus olhos e não encontro mais aquela menina sonhadora.
 - É eu mudei muito. Fiquei mais sozinha.
 - Eu não entendo, você é famosa, vive cercada de gente bonita, homem bonito.
 - Mas não tenho com quem dividir os meus momentos. Um amor assim como o Marquinho. (...).“

eigenen Versionen. Das Problem ist nicht, Negro Sklaven zu haben, sondern der Mangel an Vertiefung: entweder sind die Negros sehr grandios oder totale Randgruppen. Es wird nicht relativiert.“³⁷⁸

Jeferson De zeigt in Klartext einen neuen Wegweiser für die Geschichte des Kinos in seinem Land. Dafür veröffentlichte er im Jahr 2000 während des Internationalen Kurzfilm-Festivals in São Paulo das Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro – Dogma Feijoada* (vgl. Kapitel 5.1.1 Das Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* – Entstehung des brasilianischen Cinema Negro: „Dogma Feijoada“). Später publiziert De zusammen mit Noel dos Santos Carvalho das Buch *Dogma Feijoada – O Cinema Negro Brasileiro*³⁷⁹.

Unter anderen wichtigen Passagen in diesem Buch befindet sich auch eine historische Diskussion über die Anwesenheit der Negros bei der Entwicklung der Kinematografie in Brasilien:

„Mit der technischen Verbesserung der kinematografischen Stilmittel wurden nach und nach die unbeliebten Bilder beseitigt. Die da waren: Arme, Negros, Indianer, usw. Der Fachausdruck für diese Kontrolle in der Produktion der Bedeutung des Bildes heißt *Découpage*. Ohne Übertreibung, es herrscht noch diese symbolische Form der Ausgrenzung zwischen den vielen anderen Formen der Unterdrückung. In den 20er und 30er Jahren wurde das als eine Art brasilianische Eugenik benutzt. Das Zitat hier wurde in einer der wichtigsten Kinozeitschriften in der Stummfilmphase, in *CINEARTE* gedruckt, und drückt einen Teil der damaligen Kritik über die Anwesenheit der Negros im Film aus: (*Wann werden wir aufhören mit der Angewohnheit, Indianer, Caboclos, Negros, Tiere u. a. unseren kinematografischen Zuschauern zu zeigen? Gehen wir davon aus, dass als Zufall irgendwann ein solcher Film ins Ausland kommt. Abgesehen davon, dass sie keine Kunst und keine Technik haben, wird noch der Eindruck vermittelt, dass wir ein Land wie Angola oder Congo oder etwas in der Art sind*). Zu beobachten ist, dass die Entwicklung der Filmtechnik in Brasilien einhergeht mit

³⁷⁸ Vgl. De, Jeferson am 21.04.2011: <http://pipocamoderna.com.br/conheca-jeferson-de-de-mano-a-broder/>

„O negro é sempre o outro no nosso cinema. O cineasta brasileiro é o homem branco, adulto, do Rio ou de São Paulo. Mas a gente não é uma vila, a gente é o Brasil, e só essas pessoas contam a história nas suas próprias visões do que narram“, diz. „O problema não é ter preto escravo, mas, sim, a falta de profundidade: ou os negros são muito grandiosos ou muito marginais. Não se relativiza.“

³⁷⁹ Vgl. De, Jeferson: *Dogma Feijoada – O Cinema Negro Brasileiro*. São Paulo, 2005.

dem Ausschluss der Negros. Auf diese Weise versucht man, ein Bleichen des kinematografischen Bildes des Landes durchzuführen.³⁸⁰

In seinem bekannten Satz „Allein aus Wut drehe ich Filme aus Leidenschaft“³⁸¹ – *Só de raiva filmo por amor* – liegt Poesie und Rache. Es ist ein Satz voller ideologischer, politischer und geschichtlicher Bedeutung, insbesondere, wenn er in einem rassistischen Land wie Brasilien von einem Negro Regisseur gesagt wurde.

Jeferson De's Produktionsfirma *Barraco Forte* – Starke Hütte –, gegründet in 2004, produziert sowohl Reportagen und Spielfilme für das Fernsehen als auch Kurzfilme. Einer seiner wichtigsten Kurzfilme ist *Carolina*, 2003. Der Film gewann im Filmfestival von Gramado, Brasilien, den Preis der Kritiker und den Preis für den besten Kurzfilm. Er schildert die Geschichte der Schriftstellerin Carolina Maria de Jesus, berühmt durch ihr Buch *Das Haus aus Stein* (deutsche Übersetzung), 1964.

Als Schüler von Ismail Xavier setzt er sich mit dem Kino und der Kulturgeschichte Brasiliens auseinander. Seine Karriere als Filmemacher begann er bereits während seines Studiums. Seine ersten Kurzfilme sind: *Gênesis 22* (1999), *Distraída para a morte* (2001), *Carolina* (2003), *Narciso Rap* (2004). Damit fängt er an, sein Manifest in die Praxis umzusetzen.

Mit seinem Werk möchte Jeferson De ein breiteres und differenziertes Publikum erreichen. Er sucht den Dialog mit allen sozialen Schichten. Entsprechend definiert er seine Strategie:

³⁸⁰ Dos Santos Carvalho, Noel, in: De, Jeferson: *Dogma Feijoadá – O Cinema Negro Brasileiro*. São Paulo, 2005, S. 19, 20.

„Com o aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica, as imagens indesejadas, sejam elas pobre, Negro, indígenas, etc. serão paulatinamente eliminadas. O nome técnico para designar este o controle na produção do sentido das imagens é decupagem. O que sem exageros é mais uma entre as formas de dominação simbólica. Nos anos 20 e 30 ela foi utilizada para exercer uma forma de eugenia racial brasileira. A passagem abaixo foi publicada em uma das mais importantes revistas de Cinema do período mudo. *Cinearte*, e expressa o que parte da crítica pensava sobre a presença do negro nos filmes: (Quando deixaremos esta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras coisas raras, aos nossos telespectador cinematográfico? Vamos que por acaso um destes filmes vá para o estrangeiros? Além de não ter arte não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que eles pensam que nós somos: uma terra igual a Angola, ao Congo ou coisa que os valha.) (...) O dado curioso é o fato de que, no Brasil, o desenvolvimento da decupagem, ou da linguagem cinematográfica, nestes primeiros filmes, deu-se pela exclusão de Negro e mestiços. Através dela buscou-se o embranquecimento das imagens no País.”

³⁸¹ Vgl. Afroeducação. Reportage über Jeferson De: „Só de raiva, eu faço filmes com amor“. <http://www.afroeducacao.com.br/reportagens/119-entrevista-jeferson-de>

„Die Teilnahme an großen Filmstudios – am Filmtheater – ist für mich von besonderem Interesse. Ich möchte auch einen Querschnitt des Publikums aus den mittleren Schichten und der Oberschicht erreichen. Dieses Publikum kommt hierher, um Batman und Shrek zu sehen. Mit diesem Publikum möchte ich in Dialog treten und die für mich interessante Diskussion eröffnen.“³⁸²

Mit *Bróder* (2010), seinem ersten Spielfilm, sichert sich De seine vertraute Position innerhalb der Kritik sowie in der brasilianischen Filmgeschichte. Dadurch kann er in die Zukunft blicken und feststellen, dass sein Anliegen auch in der internationalen Filmgeschichte einen festen Platz eingenommen hat.

5.3.2.1 Bróder, 2010

Gedreht in *Capão Redondo*, einem der größten Slums in der Stadt São Paulo, erzählt der Film die Geschichte einer Freundschaft zwischen drei jungen Männern. Macu, gespielt von Caio Blat, Jaiminho, gespielt von Jonathan Haagensen und Pibe, gespielt von Sílvio Guindane.

Als internationale Premiere wurde der Film *Bróder* für die Panorama-Vorführung der Berlinale 2010 ausgewählt. Damit war das brasilianische Kino durch den Film *Bróder* in Deutschland vertreten. Und mehr als das: Zum ersten Mal in der brasilianischen Filmgeschichte hat ein brasilianischer Negro Regisseur seinen Film in der Berlinale gezeigt. Hier bestätigt De den Einfluss des tropikalistischen Werks, das 1928 als Buch veröffentlicht worden war und 1969 in die Kinos kam, auf seinen Film.

„Obwohl es ein Film mit einer fast originalen Erfahrung ist, ist alles, was ich gesagt habe, schon in *Macunáima*, dem Buch, enthalten. Manches erscheint auch in der Verfilmung von Joaquim Pedro de Andrade. Ich habe das Rad nicht erfunden, ich kopiere es. Während Joaquim die Verfilmung des Buches durchgeführt hat, transportierte ich seinen Film in unsere Realität. Es ist kein Zufall, dass der Hauptdarsteller Macu heißt – eine explizite Referenz an *Macunaíma*.“³⁸³

³⁸² Vgl. De, Jeferson (Stand vom 21.04.2011):

Pipoca Moderna: Miranda, Marcelo: Conheça Jeferson De: de mano a Bróder.
<http://pipocamoderna.com.br/conheca-jeferson-de-de-mano-a-broder/>

“A participação de estúdios grandes me interessa porque quero a fatia de público da classe média e alta que eles atingem, pessoas que vão ver o Batman e o Shrek. É com eles que quero conversar e levantar as questões que me interessam.”

Die drei jungen Männer sind in den Slums geboren und dort aufgewachsen. Sie haben einen unterschiedlichen Weg ins Leben genommen: Jaiminho ist ein Fußballspieler mit internationalem Erfolg geworden, Pibe ist Immobilienmakler. Der dritte Hauptdarsteller ist in den Slums geblieben und lebt in Kontakt mit der Drogenmafia. Sie treffen sich nach langer Zeit, um den Geburtstag von Macu zu feiern.

„In der Favela sind alle Armen in der Praxis Negros. Wenn einer von der Favela weggeht, dann treten die Unterschiede hervor und die Rassenvorurteile greifen. Das Elend ist ein Elend in jeder Ecke. Es ist in der Welt der Reichen, wo der Blick der Menschen sich ändert.“³⁸⁴

Dieser Aspekt ist sehr aktuell und steht zur Debatte – was es heißt, ein Negro in Brasilien zu sein. Der Film zeigt die verschiedenen Lebensumstände der Familien in einem großen Armenviertel in São Paulo. Die Lebensqualität der Jugendlichen, ihre Perspektiven, als Slumbewohner ein anständiger Bürger werden zu können. In seinem Film bewertet De die Familienbeziehungen und ritualisiert die Freundschaft. In Hinsicht auf das *Manifest Gênese do Cinema Negro brasileiro* bleiben bei dem Film einige Fragen offen. Das wird im Verlauf der Sequenzanalyse herausgearbeitet.

5.3.2.1.1 Sequenzanalyse

In einer der ersten Sequenzen bietet *Bróder* einige rätselhafte Szenen. Aus Elementen wie Unterbelichtung, Überbelichtung und Großaufnahmen ergibt sich eine abstrakte Bildkomposition (bei 00:01:40). Macu schläft in einem dunklen Zimmer, er wird durch den Klang eines Handys geweckt. Eine Großaufnahme zeigt sein Gesichtprofil. Die dunkle Belichtung und die Lichtkomposition der ersten drei Minuten erlauben keine ethnische Identifikation. Es handelt sich um einen Menschen in einer kleinen Hütte. Ob es ein Weißer oder ein Negro ist, klärt sich nicht.

³⁸³ Ibid.

„Embora seja um filme de experiência quase inédita, tudo o que digo já está em *Macunaíma*, o livro, e aparece na adaptação do Joaquim Pedro de Andrade’. (...) ‘Não estou inventando a roda, estou apenas copiando. Se o Joaquim fez a releitura do livro, estou tentando transportar o filme dele para a nossa realidade. Não é atoa que o nome do protagonista do filme é Macu – referência explícita a *Macunaíma*.”

³⁸⁴ Ibid.

“Na favela, todo pobre, na prática, é preto. Só quando algum deles sai da favela é que as diferenças afloram e o preconceito aparece”, afirma o diretor. “Miséria é miséria em qualquer canto. É na riqueza que o olhar das pessoas muda.”

Die Aufnahmen mit Überbelichtung hinterlassen die Illusion einer Hütte mit einem kleinen und dunklen Raum. Das kulturelle Gedächtnis spielt hierbei eine wesentliche Rolle. Die Zuschauer machen sich ein Bild davon, das aus ihrer Erfahrung resultiert. In einer kleinen Hütte sieht man in Brasilien in der Regel einen Negro. Jeferson De spielt mit dieser Prognose und überrascht dann sein Publikum. Macu eröffnet eine Diskussion: Arm sein in Brasilien bedeutet Negro zu sein.

Erst wenn Macu hinaus- und die Treppen heruntergeht, fängt der Vorspann an. Ab 00:03:29 beginnt die Vorspann-Sequenz, das heißt, die 2. Sequenz. Es handelt sich um eine Plansequenz. Im Wechsel zwischen der Amerikanischen und der Nah-Einstellungsgröße begleitet die Kamera Macu die Treppen hinunter. Bis zu einer bestimmten Stelle wird Macu frontal gezeigt, dann von hinten. Die Einstellung zwischen 00:03:30 und 00:06:03 ist ein sinnvolles und vollständiges Handlungssegment ohne Schnitt. Diese lange Kamerabewegung zeigt die Hauptfigur des Films und definiert ihren Charakter. Solange Macu in der Morgenfrühe den Berg hinuntergeht, wird einiges von ihm als Mensch sichtbar. Seine Persönlichkeit wird transparent. Sein Lebensverhalten gegenüber den Stadtteilmitbewohnern, seine Lebensfröhlichkeit und sogar sein Liebesbeziehungsinteresse werden signalisiert.

Die 3. Sequenz (bei 00:06:05) zeigt ein anderes Haus in dem Stadtteil. Der Stiefvater von Macu, Senhor Francisco, gespielt von Ailton Graca, sucht im Badezimmer nach einem Medikament. Stattdessen findet er einen Schwangerschaftstest seiner Tochter. Positiv. Der Raum ist dunkel und eng. Wenig Platz und Dunkelheit bestimmen diverse Sequenzen des Films von Jeferson De. Diese Codes bestimmen die Wahrnehmung des Films. Sie treten als klare Metaphern hinsichtlich der Lebensqualität der Favela Bewohner zutage. Ein kurzer Schnitt entführt den Zuschauer in eine andere Welt. Es handelt sich um das Stadtzentrum von São Paulo.

In der 4. Sequenz (bei 00:06:34) weint ein Baby in einem dunklen Zimmer einer Wohnung direkt an der Minhocão³⁸⁵. Es ist die Wohnung von Pibe (gespielt von Síl-

³⁸⁵ „Elevado Presidente Costa e Silva“. Bei der Minhocão handelt es sich um eine Autobahn, welche das Stadtzentrum der Metropole São Paulo durchschneidet. Sie verbindet das Zentrum in Richtung Ostregion durch 3,4 km hindurch. Sie hat ein architektonisches Format wie eine Brücke, deswegen der Name: „Hohe Brücke Präsident Costa e Silva“. Das Projekt wurde in 1969 trotz viel negativer Kritik der Bevölkerung gebaut. Es hat 37 Millionen Cruzeiros gekostet und wurde in elf Monaten realisiert. Teilweise ist die Autobahn nur fünf Meter von den Wohngebäuden entfernt. Die Fenster mancher Wohnungen befinden sich auf gleicher Höhe mit der Straße. Die verursacht eine enorme Lärmstörung. Entlang dieser Autobahn befinden sich seitdem die schlechtesten Wohnoptionen der Stadt São Paulo. Von An-

vio Guindane), von seiner Frau und ihrem Baby. Sie sind Ex-Bewohner der Favela Capão Redondo. Jetzt wohnen sie drei Meter von der Autobahn Minhocão entfernt.

Durch einen kurzen Schnitt in der 5. Sequenz (bei 00:06:58) sieht der Zuschauer ein vollkommen diskontinuierliches Szenarium. Ein Monitor zeigt das Ergebnis einer Beinuntersuchung. Der Fußballspieler Jaiminho steht im Zentrum dieser Szene. Die Sequenzen 3, 4 und 5 bilden eine Parallelmontage und identifizieren drei der Handlungsaspekte. Die Mutter von Macú, gespielt von Kássia Kiss, sitzt am Bett und liest die Bibel. Sie liest den 139. Psalm von David³⁸⁶. Ungewöhnlich ist, dass ihre Lesung über die Dauer von sechs kurzen und einführenden Sequenzen (4.-10. Sequenz) zu hören ist. Das ist als Strategie anzusehen, um die Handlungsteilnehmer vorzustellen. Aber es wird noch weitere Situationen in diesem Film geben, bei denen das Akustische in vielschichtiger Form andere Sequenzen fortsetzt oder voraussetzt. Dazu Gilles Deleuze:

„Das Akustische in allen seinen Formen bevölkert das Hors-champ des visuellen Bildes und wird damit seiner Rolle als Komponente dieses Bildes um so besser gerecht. Gewöhnlich beschränkt man den Begriff des „Off“ ja auf die Ebene der Stimme, deren Quelle nicht sichtbar ist. Das eine Mal verweist das Hors-champ von Rechts wegen auf einen visuellen Raum, der auf natürliche Weise den im Bild sichtbaren Raum fortsetzt: das Off läßt dann errahnen, wo der Ton herkommt, nämlich von etwas, was man bald sehen wird oder das in einem folgenden Bild auftauchen wird. Das andere Mal zeugt das Hors-champ dagegen von einer andersartigen Macht, die jeden Raum und jedes Ensemble übersteigt, es

fang an war die Autobahn mit allen acht Spuren rund um die Uhr ohne Pause in Betrieb. Seit 1989 wurde diese Autobahn von der Bürgermeisterin Luiza Erundina zwischen 21:30 und 6:30 Uhr für Autos gesperrt. Seit 2010 diskutieren die Politiker über eine zukünftige definitive Sperrung oder einen Abriss. Diese Diskussion kann aber noch bis 2025 andauern.

Vgl. dazu: http://pt.wikipedia.org/wiki/Elevado_Presidente_Costa_e_Silva

³⁸⁶ Vgl. Psalm 139, David, aus dem Biblischen Buch der Psalmen:

Herr, du erforschest mich und kennest mich. Ich sitze oder stehe auf, so weißt du es; du verstehst meine Gedanken von ferne. Ich gehe oder liege, so bist du um mich und siehst alle meine Wege. Denn siehe, es ist kein Wort auf meiner Zunge, das du, Herr, nicht schon wüsstest. Von allen Seiten umgibst du mich und hältst deine Hand über mir. Dieses Erkenntnis ist mir zu wunderbar und zu hoch, ich kann sie nicht begreifen. Wohin soll ich gehen vor deinem Geist, und wohin soll ich fliehen vor deinem Angesicht? Führe ich gen Himmel, so bist du da; bettete ich mich bei den Toten, siehe, so bist du auch da. Nähme ich Flügel der Morgenröte und bliebe am äußersten Meer, so würde auch dort deine Hand mich führen und deine Rechte mich halten. Spräche ich: Finsternis möge mich decken und Nacht statt Licht um mich sein, so wäre auch Finsternis nicht finster bei dir, und die Nacht leuchtete wie der Tag. Finsternis ist wie das Licht. Denn du hast meine Nieren bereitet und hast mich gebildet im Mutterleibe. Ich danke dir dafür, dass ich wunderbar gemacht bin; wunderbar sind deine Werke; das erkennt meine Seele (...).

bezieht sich nun auf das Ganze, das sich in den Ensembles äußert, auf die Veränderung, die in der Bewegung, auf die Dauer, die im Raum, auf den lebendigen Begriff, der im Bild, und auf den Geist, der in der Materie zum Ausdruck kommt. In diesem Fall besteht der Ton aus dem dem Off eher aus Musik und aus ganz besonderen, reflexiven und nicht mehr dialogischen Sprechakten (eine Stimme, die eine Erinnerung wachruft, kommentiert, über ein Wissen verfügt und eine Allmacht oder zumindest eine außerordentliche Macht über die Bilderfolge besitzt).“³⁸⁷

Es scheint, dass die akustischen Elemente sich auf verschiedene Weise zu der Bildkomposition verhalten. Einerseits können die akustischen Mittel in einem Film als komplementäres Element zu den Bildern eingesetzt werden. Andererseits kann die Akustik selbst ein imaginäres Szenarium in Bezug auf das Gedächtnis und die Wahrnehmung der Zuschauer aufbauen. Der 139. Psalm von David erklingt hier z.B. sowohl auf die eine wie auch auf die andere Weise. Er scheint sich automatisch bei jeder der unterschiedlichen Situationen in die eine oder die andere Funktion einzupassen. Zwischen der 4. u. 10. Sequenz arbeitet die Kamera keines der Themen schwerpunktmäßig besonders hervor. Diskontinuierlich erscheinen einer nach dem anderen unterschiedliche Handlungsaspekte, zu denen der 139. Psalm von David passen könnte. Außerdem hat der Ton hier die Aufgabe, die denotativen Bilder zu vereinen. Bei jeder Sequenz handelt es sich um junge Leute der gleichen Herkunft. Die vielfältige Konnotation der Bilder aus den unterschiedlichen Sequenzen wird durch die kurzen Schnitte unterstrichen.

Ein Panorama zeigt einen Friedhof in der Favela (7. Sequenz, bei 00:07:22); bekannt ist, dass die Favelas in Brasilien eine sehr hohe Sterblichkeitsquote haben. Eine Totale zeigt eine Wand mit Hunderten von Gräbern nebeneinander. An einem davon befindet sich das Foto eines jungen Mannes mit Namen Sandro Peixoto. Die junge Witwe Si und ihr Sohn besuchen der Grab ihres jung gestorbenen Mannes. „Von allen Seiten umgibst du mich und hältst deine Hand über mir. Diese Erkenntnis ist mir zu wunderbar und zu hoch, ich kann sie nicht begreifen.“ Die akustischen Elemente klingen wie ein Dialog zwischen Si und dem Universum.

Subtil führt Jeferson De hier in eine große Problematik ein. Er stellt seine Fotos an die Gräber. Die Realität der Kriminalität in den Favelas großer Städte wie São Paulo wird hier geoffenbart. Statt des Fotos eines Schauspielers verwendet De sein eige-

³⁸⁷ Deleuze, Gilles: 1991: Kino 2. op. cit., S. 302.

nes Foto. Dadurch betont er, wie jeder Negro, ebenso auch er, ein Opfer der Kriminalität werden kann. Die meisten der in Brasilien gestorbenen Jugendlichen sind Negros.³⁸⁸ Si legt eine Blume an das kleine enge Fenster eines Grabes an der großen Wand. Eine versteckte Kamera zeigt sie aus der Perspektive des Grabes. Ein besonderes Gefühl hängt in der Luft. Die Montage erweckt den Eindruck, als ob der Gestorbene Si ins Auge schaut und ihr ein Danke sagt. Hervorgehoben wird auch das Alter des gestorbenen jungen Mannes. „Sandro Peixoto, geboren am 15.02.1986, gestorben am 10.12.2009“. Das scheint wie ein Hinweis auf die Sterblichkeit der Jugendlichen in Brasilien. Es handelt sich um ein soziodemografisches Phänomen, denn die Verstorbenen sind meist weniger als 30 Jahre alt geworden. Die Statistik zeigt, dass die Männer oft im Alter zwischen 15 und 25 Jahren sterben.³⁸⁹ Der Grund der frühen Sterblichkeit liegt an der schlechten Lebensqualität vieler Familien in den großen Metropolen. Die gefährliche Verbindung zwischen den armen Jugendlichen aus der Favela, der Drogenmafia und der Polizei bildet einen Kreis des Terrors und des kalten Krieges.

Eine Naheinstellung des Gesichtes eines jungen Negros, der eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Foto an dem Grab aufweist (8. Sequenz, bei 00:07:32): Das ist ein junger Negro, der zur Drogenmafia gehört. Sein Gesicht erscheint sofort nach der Szene mit dem Foto am Grab. Eine Assoziation liegt greifbar nahe, wie ein Code zwischen dem einen und dem anderen Bild; die Intention des Regisseurs, sein Hinweis: Ich könnte einer davon sein. Aber er könnte auch an meiner Stelle sein. Es ist alles eine Sache der Sozialpolitik des Landes.

Der junge Negro heißt mit Spitznamen Napão, gespielt von Du Bronks. Er steht an einer Ecke und schaut Macu durch ein Gitter am Haustor an (00:07:32 – 00:07:37). Alle symbolischen Elemente der Szene sind aus einfachen und alltäglichen Objekten zusammengestellt. Der Kontakt zwischen Macu und Napão verbindet sich mit der dunklen Wohnung von Pibe, wo ein Baby weint und das Gesicht der Mutter nicht gezeigt wird. Es sind reichhaltige Metaphern, die diese Szenen und Sequenzen begleiten.

In der 14. Sequenz (00:07:55) wird Macu von Napão in einer Gasse der Favela angesprochen. Es geht um einen Auftrag im Rahmen einer Entführung. Macu muss

³⁸⁸ Waiselfisz, Julio Jacobo: Mapa da Violência 2011 – Os Jovens do Barasil. São Paulo, 2011, S. 56, 57. f.

³⁸⁹ Ibid., S. 53.

ein entführtes Kind für eine Woche bei sich in seiner Hütte verstecken. Die Vorbereitung für die Tat beginnt und Macu bekommt ein Foto des zukünftigen Opfers. Ein bemerkenswerter kultureller, intermedialer Dialog ist in dieser Szene (00:08:14) enthalten. Ein weißes Kind wird von einem Negro auf der Straße begleitet. Das Kind scheint etwa sechs Jahren alt zu sein und wird begleitet von einem elegant gekleideten Mann im Anzug. Das Bild vermittelt eine alltägliche Szene aus der Stadt São Paulo. Der Negro im Anzug ist sicher nicht der Vater, sondern der private Fahrer dieses weißen kleinen Prinzen. Der Chauffeur muss immer sehr elegant gekleidet sein, verdient aber meistens nur einen sehr niedrigen Arbeitslohn. Die Arbeitskonditionen haben sich wie ein Vermächtnis an die alte Kolonialzeit in gewisser Weise erhalten.

Weitere Aspekte sind in dieser Sequenz zu bemerken (*Bröder*, 13. Sequenz, bei 00:07:55). „Ist es das wirklich, was du willst? Ist das wirklich, was du willst? Die Sache ist ernst“. Die Konnotation dieser Frage erlaubt eine große Bandbreite an Interpretationen im Sinne von Druck, Warnung, Schutz. Die Körpersprache erscheint aber noch viel wirksamer. Napão richtet seine Finger auf Macu. Das Bild seines gerichteten Fingers ist keinesfalls einfach nur ein Finger. Zeigefinger nach vorn, Daumen nach oben, die anderen drei Finger abgewinkelt. Dieses Bild enthält eine Summe kulturell bedingter Konnotationen, welche die Gesamthandlung tangieren. Das Symbol, welches seine Finger im scheinbar spielerischen Kontakt mit Macu ausdrücken – eine Pistole –, signalisiert seine Rolle in dem Film. Damit setzt der Regisseur seine erste Vorausblende in die Handlung. Eine Metapher, welche in Kombination mit der Großaufnahme des Gesichts von Macu die Intention des Regisseurs wirksam werden lässt.

Ein Detail in der Handlung ist, dass Macu zwischen allen jungen Männern in seinem Alter der am wenigsten gepflegte ist. Er ist der Ärmste und in Anbetracht seines Alters ohne jede berufliche Orientierung. In der Wohnung seiner Eltern beschäftigt sich der kleine Bruder von Macu mit einem Musikgerät (14. Sequenz, bei 00:08:41). Wie ein DJ übt er Musikeffekte auf einer Vinylplatte. Im Zusammenspiel mit den Fußballnachrichten im Fernsehen ergibt sich daraus eine akustische Kombination.

Ein biografisches Bild der Unterschiede brasilianischer sozialer Schichten wird in der 15. Sequenz (bei 00:15:09:04) gespiegelt; die Darstellung zweier junger Männer, welche aus dem gleichen Gebäude herauskommen. Ein davon ist Paulo, der

Fußballunternehmer. Der andere ist Jaiminho, der Fußballspieler. Paulo, ein weißer Mann, trägt Anzug und neutral kurz geschnittene Haare. Jaiminho, ein Negro, trägt sehr enge Jeans und ein sehr enges T-Shirt, glänzende Ohrringe, eine glänzende Kette und eine große, glänzende Uhr. Seine Frisur hat ein Design mit geometrischen Linien an der Seite. Jaiminho ist ein Ex-Bewohner des Armviertels Capão Redondo. Der kurze Dialog verrät die Einstellung des Unternehmers in Hinsicht auf die soziale Schicht von Jaiminho.

„- Wollen wir in der L' Jardin essen?

- Nein, heute werde ich die Feijoada von meiner Patentante essen.

- Was!? Willst du mir sagen, dass du eine Feijoada in der Capão lieber isst als das Filet des L' jardin? Das ist doch viel Talent, arm zu sein oder, unglaublich!

- Ah, du versteht das nicht, Paulo. Du kennst die Feijoada von Dona Sonia nicht.“

(15. Sequenz, bei 00:15.09:04).

So wie Paulo erscheinen in dem Film andere weiße Männer, die durch die Leistung der Negros aus den Favelas große Vermögen aufbauen. Paulo, der Unternehmer von Jaiminho, unterdrückt alle, die aus der Favela kommen. Jaiminho ist für sie nur wie eine Ware, eine Erfolgsquelle, wie so oft in der Geschichte des Fußballs.

Jaiminho besitzt ein sehr modernes schwarzes Auto. In der 16. Sequenz (00.09:05) fährt das Auto, aus einer Vogelperspektive gezeigt, aus dem Gebäude heraus. Paulo kümmert sich um Jaiminhos Gesundheit. Im Off: „du darfst keinen Alkohol trinken und auch nicht Fußballspielen, pass auf!“

Der Spielfilm gewinnt einen dokumentarischen Charakter durch die Minuten, in denen das Auge der Kamera die Metropole São Paulo untersucht. Es sind Bilder, die unsere Augen sehen, speichern und sich daran gewöhnen. Wie die Millionen Bilder, die unser Auge täglich aufnimmt. Die Unterschiede zwischen dem einen und dem anderen Gebiet der gleichen Metropole werden zur alltäglichen Sache. Jaiminho fährt aus einem eleganten Stadtteil voller Luxus zu einem improvisierten und sehr armen Ort – Capão Redondo. Eine kurze Frontalaufnahme der Fahrt spiegelt auf der dunklen Windschutzscheibe die distanzierte Welt der Elite. Sehr elegante und luxuriöse Gebäude, so lautet hier die Diagnose. Die Realität der Armut identifiziert man ebenfalls durch die Ästhetik. Die Gebäude sind kleine Hütten, meistens nicht fertig gebaut, gewöhnlich sind die Hütten kaum von außen verputzt und gestrichen.

Eine Fahrt mit der Kamera aus der Perspektive der Nebenfahrer zeigt den Eingangsweg der Favela aus diversen Blinkwinkeln. Man kann das als ein „Road Movie“ sehen, denn später übernimmt das Auto eine Rolle in der Handlung. Der dokumentarische Blick auf die Strecke nach Capão ist keinesfalls genau. Sie wird in jedem Fall als Diskussionspfad angelegt. Es sind mehrere Aspekte, die sich miteinander unter dem Eindruck der Ästhetik der Gebäude verflechten, zum einen die Lebensqualität dieser Bevölkerung, zum anderen die dazugehörige Kriminalität, welche mit der Geschichte Brasiliens verbunden ist.

Capão Redondo ist ein bekanntes Armenviertel in der Metropole São Paulo. Es zählt zu einem der bekanntesten Plätze für Drogenhandel und ist eines der gefährlichsten Gebiete in der Stadt. Jeferson De sucht aber eine andere Seite dieser Bevölkerung und erzählt eine Geschichte über die Freundschaft zwischen den Bewohnern. Der kriminelle Szene ist zwar präsent, aber nicht der Mittelpunkt der Handlung. Das ist etwas Neues in einem Film über die Favelas.

Bei 00:10:08 in der 18. Sequenz führt der Film in das Kernstück der Handlung hinein, die Geburtstagsfeier von Macu: In der Küche trifft sich seine Familie. Es handelt sich um eine Patchwork-Familie. Macu und seine Mutter sind weißhäutig, der Stiefvater, die Stiefschwester und der Stiefbruder sind Negros.

Zur großen Überraschung des Publikums bringt De einen zentralen Aspekt, welcher auf den ersten Blick dem *Manifest Gênese do Cinema Negro brasileiro* widerspricht. Der Hauptdarsteller ist kein „richtiger“ Negro. Er hat keine dunkle Hautfarbe. Macu verfügt sonst über alle Charakteristika, um ein Negro zu sein: Er lebt in einer Familie, in der die meisten Mitglieder Negros sind. Er ist in einem Slum geboren und dort aufgewachsen, alle seine Freunde sind Negros. Er gehört vollkommen einer Negrokultur an. Doch wie viele Brasilianer ist er hellhäutig. Für den Regisseur De stellt gerade das einen innovativen Gesichtspunkt in dem Universum seines Films dar. Im Interview für die Zeitschrift *Revista do Brasil* erzählt De:

„Ich bin etwas reifer geworden in der letzten Zeit. Es ist nicht mehr möglich, dass ich nur durch das Aussehen eines Menschen einordnen darf, ob er Negro ist oder nicht. Es gibt einen Aspekt, der für mich neu ist. Viele Jugendliche mit einer Hautfarbe wie Caio Blat [der Hauptdarsteller mit heller Haut] sagen, dass sie Negros sind. Und

dann? Wer soll sagen, dass sie es nicht sind? Der Film behandelt dieses Thema.
(...) Heutzutage sagen viele Leute in Brasilien, dass sie halb Negro sind“.³⁹⁰

Der Film eröffnete zum ersten Mal in der Filmgeschichte Brasiliens eine Debatte um die unterschiedlichen ethnischen Feinheiten der brasilianischen Familie. Ein kleiner Blick auf die brasilianische Geschichte reicht, um die zentrale Idee des Films etwas klarer zu sehen. In der Tat gibt es viele Menschen in einem brasilianischen Slum, die sich selbst trotz relativ heller Haut als Negro definieren. Warum das? Weil Negro zu sein in Brasilien eine politische Entscheidung ist. Es ist eine ideologische Sache. Der Film untersucht indirekt durch eine Geschichte, die von Freundschaften handelt, die ethnische Identität der Brasilianer.

„Ein Negro zu sein oder nicht kann man nicht durch die Hautfarbe messen. Ich wollte die Diskussion ins Kino bringen: was es bedeutet, ein weißhäutiger Mensch zu sein, der überzeugt ist, er sei ein Negro.“³⁹¹

Eine Totalaufnahme der Küche zeigt die Vorbereitung des Geburtstagsfestes. „Es sollte eine Überraschung sein.“ Eine Großaufnahme des Gesichts von Macu verrät seine Sorgen. Der Stiefvater warnt ihn, „du bist zu oft in Kontakt mit Napão!“ Wieder unterstreicht eine Großaufnahme seines Gesichts die Konnotation der Gespräche. Die gefährliche Freundschaft wird durch den Regisseur präsentiert als ein alltäglicher Faktor in einem Armenviertel. Ein früherer Schulfreund oder Nachbar kann der Wegbereiter zu einem gnadenlosen Krimi sein.

Die Kameraeinstellung bringt Macu in den Mittelpunkt der Handlung, sie signalisiert seine tragische Situation und zeigt die Realität der jungen Menschen ohne Perspektive in der Favela. Das kulturelle Gedächtnis verbleibt als ein Rettungsschirm. Jefferson De nimmt den Schamanismus zur gesundheitlichen Unterstützung zur Hilfe (bei 00:12:42). Die Mutter von Macu: „Sohn!“ „Ja Mama?“ „Ich habe ein komisches Ge-

³⁹⁰ Rede Brasil Atuel. Ackermann, Luciana: Não é bróder. É mano! Edição 53, 12.11.2010:.. [Http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/53/nao-e-broder.-e-mano](http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/53/nao-e-broder.-e-mano).

„Amadureci muito nesse período. Não dá mais para eu olhar a periferia e classificar as pessoas dizendo quem é negro e quem não é. Existe um dado que para mim é novo: muitos jovens com o tom de pele do Caio Blat dizem que são negros. E aí? Você vai dizer que não é negro? O filme trata disso. (...) Hoje em dia muita gente diz que é meio negão.”

³⁹¹ Pipoca Moderna: Miranda, Marcelo: Conheça Jeferson De: de mano a Bróder. [Http://pipocamoderna.com.br/conheca-jeferson-de-de-mano-a-broder/](http://pipocamoderna.com.br/conheca-jeferson-de-de-mano-a-broder/) (Stand vom 21.04.2011)

„Ser ou não ser negro não pode ser medido pelo tom de pele“, diz ele. „Eu quis levar essa questão para o cinema: o que é um branco convencido de que é negro.“

fühl hier. Geht ihr bei Dona Brisa vorbei?“ Und streicht über die Brust auf der linken Seite. Sie schaut ihren Sohn sehr nachdenklich an, als ob sie von ihm Abschied nimmt. Dona Brisa wird in einem familiären Ton erwähnt. Das ist der erste Ausweg im Krankheitsfall. Die Mutter trägt ein braunes Tuch auf dem Kopf. Sie sieht traurig und ungepflegt aus. Ihr Aussehen untermalt die Lebensqualität in einer Favela.

In der 19. Sequenz (bei 00:13:15) zeigt De fünf Sekunden das Panorama der Favela Capão Redondo. Eine versteckte Kamera filmt aus dem Zug die Geografie der „Verdammten“. Die Fahrt vom Zentrum von São Paulo in Richtung auf das Armviertel Capão Redondo ist etwas surreal. Sie kann als eine Diagnose der sozialen Widersprüche Brasiliens angesehen werden. Die Distanz zwischen Arm und Reich wird klarer. Mitten im Zentrum der miserablen städtischen Struktur von Capão Redondo wird plötzlich der Reichtum des Staates sichtbar. Das Szenarium der Armut wird durch eine elegante und moderne U-Bahnstation unterbrochen. Die Schnitte sind kurz, die Kontinuität wird dadurch genau definiert. Pibe steigt aus der Bahn und zufälligerweise geht Serjão, der Drogenhändler, ihm entgegen. Auch hier definiert Jefferson De die soziografische Landkarte: Steigt man in Capão Redondo aus der U-Bahn, wird man von einem Drogenhändler begrüßt.

In der 20. Sequenz steigert sich der Film zu einer Konnotation für Frauengerechtigkeit. Eine starke und selbstbewusste Frau steht im Zentrum der Handlung und konfrontiert ihren Mann mit ihrer Meinung.

„- Wir haben wenig Geld und du machst ein Fest für diesen Typ, Sonia.

- Sein Name ist Marco Aurélio! Und er ist dein Sohn. Oder nicht? Ah? sag mal was!

- Ja tu was, ich habe ihn wie einen Sohn (...)“³⁹²

Das Gespräch verrät auch die Spannung zwischen Elaine und Jaiminho. Die Kamera-Einstellungsgröße definiert dabei die Atmosphäre. Die Groß-Aufnahme auf Elaines Gesicht, im Hintergrund der Vater, der ihre Reaktion genau beobachtet. Und bei ihrer Frage in Bezug auf Jaiminho – „Und kommt er?“, steigt der Film in die 21. Sequenz ein.

³⁹² *Bróder*, (20. Sequenz, bei 00:14:24).

„- A gente sem Dinheiro e você dando festa pra marmanjo Sonia.

- O Nome dele é Marco Aurélio e ele é o teu filho. Ou nao é? An? Fala!

- Sim você sabe que eu tenho ele como um filho (...)“

Die Kontinuität ist in dem Film handwerklich genau gestaltet. Jaiminho nährt sich Capão Redondo. Er hält das Auto vor einer Hütte (21. Sequenz, bei 00:15:11). Eine versteckte Kamera zeigt ihn aus dem Inneren des kleinen Hauses heraus. Er ruft „Dona Brisa!“, die gleiche Frau, die die Mutter von Macu erwähnt hat. Es handelt sich um eine Schamanin. Die originalste Kultur der Negros in Brasilien rückt in den Mittelpunkt des Geschehens. Dona Brisa behandelt das Knie von Jaiminho mit grünen Blättern und spricht ein Heilgebet dazu. Das ist ein absolut familiäres Szenarium. In Brasilien gibt es an jedem Ort immer mindestens eine/ einen SchamanenIn – die „*Rezadeira*“ oder den „*Rezadeiro*“.

Dona Brisa empfängt ihre Kunden in einem Zimmer vor einem sehr gepflegten Altar. Ihre Erscheinung selbst ist eine kulturelle Fusion. Sie ist bekleidet mit einem langen Rock in heller Farbe, einer Bluse mit langen Ärmeln, und an ihren Fingern trägt sie vier Ringe. Sie trägt einen typischen Hut aus der Sertão. Es handelt sich um einen Lederhut. An ihrem Altar stehen alle möglichen Heiligenfiguren der katholischen Kirche sowie ein Kreuz. Dabei gibt es auch Heilige der Sertão wie *Padre Cícero* und Götter des Candomblé wie *Preto Velho* sowie *Cosme und Daminhão*. Viele angezündete Kerzen leuchten gleichzeitig. Ihr Name – Brisa – bedeutet frische Luft, die leichte und positive spirituelle Energie des Universums, gerade das, was ein Ort wie Capão Redondo braucht. Schritt für Schritt mehrten sich die Elemente der afrobrasilianischen Kultur. Dazu zählen allerdings nicht die Favelas als solche: In Brasilien bildeten sich die Favelas erst als Resultat der unverantwortlichen Art und Weise, wie die Sklaverei im Jahre 1888 abgeschafft wurde. Ohne jede Struktur haben sich die Favelas in den Bergen angesiedelt. In den Favelas aber wurden die vielfältigen Aspekte der afrikanischen Kultur bewahrt. Sie bleiben lebendig durch die Generationen hindurch bis heute. Das verhält sich gleich in jeder Großstadt des Landes.

Die 21. Sequenz (bei 00:15:11) stellt eine sehr theatralische Situation dar. Der Altar von Dona Brisa ist eine treue Repräsentation brasilianischer Religiosität. Das gesamte Auftreten von Dona Brisa mit einem komplexen Gebet ist authentisch und gleichzeitig theatralisch. Hier tauscht die Wirklichkeit mit dem Theater und auch mit dem Kino. In den 60er Jahren legt Pasoline seine Theorie über die enge Beziehung zwischen Theater und Kino dar.

„Meine semiologischen Studien haben mich dazu geführt, zwischen Theater und Kino einen sehr engen theoretischen Zusammenhang zu sehen. Das Theater ist

wie eine lange Einstellung und hat mit dem Kino viel gemeinsam: beide stellen die Wirklichkeit durch die Wirklichkeit dar. In beiden Fällen würde ich, wenn ich zum Beispiel Sie darstellen wollte, Sie durch sich selbst darstellen, durch Ihren Körper, Ihren Ausdruck, Ihre Psychologie, Ihre Gesten, ihre Erziehung etc. In Theater wie in Kino wird ein Körper durch einen Körper dargestellt, ein Gegenstand durch einen Gegenstand.“³⁹³

Mehrere Sequenzen in dem Film erlauben diese Interpretation. Zwei notorische Beispiele sind die o. g. in dem geschlossenen Raum von Dona Brisa, in dem die theatralische Darstellung fast in dokumentarischer Form geschieht. Das heißt, es wird „die Wirklichkeit durch die Wirklichkeit“ dargestellt. Auch in der 24. Sequenz, die auf der Straße gespielt wird, trifft diese Theorie von Pasolini genau zu: ob es sich nun um die Darstellung einer lebendigen Freundschaft zwischen den drei Freunden, die sich treffen, handelt oder um die Darstellung der Leiche eines Jugendlichen. Es scheint alles sehr wie in der Wirklichkeit. Das Szenarium ist realistisch: die kleine ungepflegte Hütte der Favela, die Dächer voll unregelmäßiger Stromkabel, all diese Situationen sind alltäglich. Selbst der Müll an der Ecke der Straße, wo den Leichnam liegt, kann keine Kulisse sein, denn genau so sieht es dort in Wirklichkeit aus.

Mitten in der Capão kommt Pibe mit Serjão aus einer Gasse heraus. (23. Sequenz, bei 00:16:16). Pibe trifft seinen Freund Macú. Erst hier erreicht der Film sein Ziel, eine Freundschaft aus einer Favela darzustellen. Sie umarmen sich mit Wärme. Eine Total-Aufnahme: „Uau! Sogar du bist in diese Nummer mit reinverwickelt?“. Dieser Satz hat eine mehrfache Bedeutung, insbesondere, da Pibe zusammen mit Serjão, dem Drogenhändler auftaucht. Ein an eine Mauer gemaltes, großes rotes Herz bestimmt die Mise-en-scène der Sequenz. Pibe und Macú umarmen einander, sie gehen Bier kaufen.

In der 24. Sequenz (bei 00:16:57) greift Jeferson De wieder die dringende Diskussion auf: Die harte Realität der Massensterblichkeit von Jugendlichen. Die drei Freunde Jaiminho, Pibe und Macu treffen sich. Ein getöteter junger Mann liegt auf dem Boden. Das Nummernschild des Autos von Jaiminho lautet JAI 2323. Es verrät das Alter von Macu, 23 Jahre. Aber das ist auch das Alter von Sandro Peixoto, das an dem Grab auf dem Friedhof angegeben war. Während sein Auto an der Leiche vor-

³⁹³ Pasolini, Pier Paolo: Pasolini über Pasolini. Im Gespräch mit Jon Halliday. Bozen, 1995, S. 147.

bei fährt, erschauert Macu vor dem Tod. Eine Großaufnahme des Gesichts von Macu lässt den Zuschauer dies ahnen. Eindringlich präsentiert sich hier diese Szene als Vorausblende der Handlung.

Eine gekonnte Bilderkombination zeigt De bei dem Übergang von der 24. zur 25. Sequenz, genau zwischen 00:18:38 und 00:18:46. In den letzten Sekunden der 24. Sequenz bewegt sich die Kamera nicht. Die Dynamik dieser Szene wurde durch die Bewegung des Autos erreicht. Die Kamera bleibt fest auf eine Nah-Aufnahme gerichtet. Das Auto von Jaiminho fährt vor der Kamera von links nach rechts. Das Szenarium wird durch den schwarzen Lack und die dunkle Scheibe kurz gespiegelt. Eine präzise Montage hinterlässt die optische Illusion einer Verlängerung des Autos. Dabei wurde eine ähnliche Nah-Aufnahme von einer Glaswand gemacht. Hier bewegt sich die Kamera in einen Schwenk von rechts nach links. Die Spiegung des Glases erinnert an eine Doppelbeleuchtung, eine Mischung von Bildern ist sichtbar. Unter ihnen das Auto von Jaiminho. Direkt vor der Glaswand parkend wird das Auto im Zentrum aller Bilder gespiegelt. Die Szene stellt das Ergebnis einer meisterhaften Auseinandersetzung mit der Kameraeinstellung und der Montage dar.

Die 25. Sequenz bringt das wichtige Moment der Zelebration einer Freundschaft. Die drei Freunde, Macu, Pibi und Jaiminho stoßen aufeinander an und feiern zusammen. Sie stoßen an auf den Geburtstag von Macu, aber auch auf die *Zona Sul* – das Gebiet, in dem Capão Redondo liegt. Samba, Bier und Freunde; eine sehr vertraute Situation in einer Favela.

Ein interessanter Aspekt wird an mehreren Stellen des Films sehr deutlich. Der Regisseur definiert genau und bewusst: auf einer Seite das typische Macho-Verhalten der Brasilianer, auf der anderen Seite das Selbstbewusstsein der Frauen. So konfrontiert Sonia (Mutter von Macu) bei der 20. Sequenz (00:14:24) ihren Mann auf gleicher Augenhöhe. „Sein Name ist Marco Aurélio. Und er ist dein Sohn! Oder nicht? Ah? Ah? Sprich!“ In der 25. Sequenz (bei 00:20:04) betrachtet Jaiminho Si, als ob sie ein Stück gebratenes Fleisch wäre. Die unangenehme Situation beantwortet Si kalt, unverbindlich. Als Pibe ihr Jaiminho vorstellt, drückt sie ihm die Hand, ohne ihm ins Gesicht zu schauen. Gleichzeitig spricht sie weiter mit Pibe – mit erhobenem Kopf. Diese Szene neben einigen anderen, die hier analysiert werden, zeigt die Stellungnahme des Regisseurs zur Sexismus-Diskussion.

In der 25.-27. Sequenz stehen die Themen Schwangerschaft, Vaterschaft und Verantwortung im Zentrum. Als in der 25. Sequenz (bei 00:19:40) Pibe auf die Provokation von Jaiminho erwidert „Claudia ist schwanger geworden, ich übernehme meine Verantwortung, nicht wahr?“, wird Macu angesprochen. Das Thema steht weiter im Mittelpunkt auch der 27. Sequenz. Die Kameraeinstellung im Zusammenklang mit der Mise-en-scène trägt die Denotation. Ein Säule steht direkt vor der Kamera. Auf der einen Seite davon befindet sich Macu und verteidigt seine Meinung über das Thema Vaterschaft, auf der anderen sind Pibe und Jaiminho und machen ironische Bemerkungen (27. Sequenz, bei 00:22:52).

- „- Macu übst du, um Baby-City zu sein, oder willst du Vater werden?
- Was ist? Gott hat nur zwei Sorten von Männern gemacht. Die Väter und die Gescheiterten. Und noch schlimmer ist es, beide zu sein, oder?“

Wäre dort nicht ein einziger Schnitt in der langen Sequenz, könnte man sie als eine Plansequenz definieren, in der eine kontroverse Auseinandersetzung über die Thematik läuft. Das Thema Vaterschaft ist ein sehr sensibles für Macu, der nicht von einem Vater erzogen wurde. In Hinsicht auf das Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* wird in dieser Sequenz ein besonderer Aspekt angesprochen. Der Schauspieler, der für die Auseinandersetzung mit Macu gesucht wurde, ist ein Negro, der aussieht wie ein richtiger Afrikaner. Ein Film, welcher die Situation der Negro Schauspieler im brasilianischen Kino aufklären möchte, spiegelt eine Szene, in der ein Negro ins Gesicht geschlagen und extrem diskriminiert wird. „(...) er ist mein Stiefvater, wenn er mein Vater wäre, ich würde dich fertig machen, du Müll!, Müll! Und du musst aufpassen, wenn du um die Ecke gehst“. Solche Passagen in Bróder verlangen von dem Analytiker einen präzisen Blick auf den gesamten Anspruch des Manifests sowie auf das Anliegen des Regisseurs. Das Thema des Streites, der Stellung und Rolle des Vaters in der brasilianischen Familie ist in jedem Fall sehr polemisch.

Jeferson De behandelt dabei eine sehr bekannte Materie in Brasilien. Ein großer Teil der Kinder in der Bevölkerung wird nicht von ihren Vätern erzogen. Die Mütter in Brasilien sind oft Alleinerziehende. Aus unterschiedlichen Gründen bleiben die Frauen immer wieder allein verantwortlich für das Ergebnis der Beziehung, ob nun eine Freundschaft und ungeplante Schwangerschaft vorausgingen oder eine Eheschließung. Besonders bei der armen Bevölkerung müssen die Frauen eine doppelte Belastung tragen. Das Thema wurde hier aus unterschiedlicher Perspektive gespiegelt:

zwei Frauen – Mutter und Tochter – mit dem gleichen Schicksal. Eine junge Alleinerziehende, Si, deren Mann, ins kriminelle Umfeld verstrickt, gestorben ist. Ein junger Vater, der als Vorbild und Ausnahme erscheint – Pibe.

Die friedliche Atmosphäre (bei 00:24:30) in der 29. Sequenz wurde durch die Anwesenheit des Drogenhändlers gebrochen. Jaiminho und Pibe beobachten, wie Macu sich in die Welt der Kriminalität hineinbewegt. Die Option eines strukturierten Sequenzprotokolls erlaubt dabei einen genauen Blick auf jedes Detail. Dieses Instrument ist geeignet, die Ansprüche des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* in Hinsicht auf ihre Realisation durch den Film zu prüfen.

In einer wichtigen Sequenz erscheinen drei Negros: zwei Erwachsene, das sind Napão und Serjão; sie leben tief in der Kriminalität – sowie ein Kind, das Negin heißt und in diesem kriminellen Umfeld aufwächst. Macu ist ein Nicht-Negro, der sich als Negro fühlt. Er lebt zwar in der Welt der Kriminalität, ist aber eigentlich ein sympathischer junger Mann. Hier erfüllt der Film die 5. Forderung des Manifests nicht, dass Stereotype, egal, ob es sich um Negros oder Nicht-Negros handelt, verboten sind: der Negro ist Täter und der Weiße ein Opfer.

In der 29. Sequenz (bei 00:26:15) geht Napão in ein Lokal und sofort sucht er Streit. Er kommt in dem Film der üblichen, klischeehaften Negrocharakteristik am nächsten. Trotzdem bekam er die Rolle des Unverschämten und Gewalttätigen: Es handelt sich um eine Reihe von überraschenden Aspekten, die nicht zu dem Manifest passen. Die Kamera verfolgt ihn in einer Naheinstellung.

Ein weiteres typisches Stereotyp liegt bei Jaiminho. Eines der bekanntesten Stereotype in Hinsicht auf Negros in Brasilien tritt in Verbindung mit dem Fußball auf. Wenn ein Negro sehr erfolgreich ist, ist er ein Fußballspieler. Der einzige sehr erfolgreiche Negro in dem Filme ist Jaiminho, der Fußballspieler. Die 5. Forderung des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* lautet aber: „Rollen mit Stereotypen, egal ob Negros oder Nicht-Negros, sind verboten.“

In der 30. Sequenz veranschaulicht der Regisseur die Stellung der Frauen in seinem Film durch die erste Begegnung zwischen Jaiminho und Elaine. Als Jaiminho das Gelände ihres Hauses betritt, wird er durch die Kameraeinstellung verkleinert. Elaine steht oben am Fenster. Auch ihr tadelnder Blick setzt Jaiminho herab (bei 00:28:48). Später im Wohnzimmer beweist Dona Sonia, allein mit Jaiminho im Zimmer, ihre Au-

torität durch wenige Worte. Eine Naheinstellung zeigt, wie sie über Jaiminhos Schulter redet. „Du verpasst die Gelegenheit nicht, mit ihr zu reden, verstanden?“ Obwohl sie viel kleiner als er ist, zeigt ihre Körpersprache ihre Überlegenheit und Kraft. Sie bringt den niedergeschlagenen jungen Mann zum Nachdenken.

In der Küche zeigt Macu sich sehr glücklich, dabei lobt er Gott. „Oh Gloria!“ Dona Sonia steht enttäuscht vor der Figur des Heiligen Jakob, dem Maurentöter. Sie gehört zu einer anderen Religion. „Für uns gibt es keine Heiligen, es gibt nur Gott“. Hier eröffnet De einen weiteren Diskussionsstoff in Brasilien. Die Brasilianer waren bis in die 70er Jahre hauptsächlich Katholiken. Dabei gehörte ein Großteil von ihnen ebenfalls zum Candomblé – der traditionellen afrikanischen Religion. Ab den 70er Jahren änderte sich durch den Einfluss der amerikanischen Kultur vieles. Eine große Anzahl diverser Richtungen der Evangelischen Kirche etablierte sich in Brasilien. Dazu gehören auch viele Kirchen ohne jede Tradition, die aus rein wirtschaftlichem Interesse entstanden sind.

Diese Kirchen fordern oft eine sehr strenge Interpretation der Bibel. Hinzu kommt, dass sie ein falsches Verständnis der afrikanischen Religion verbreiten. Oft wird dabei die afrikanische Kultur in Hinsicht auf die Religion unterdrückt und diskriminiert. Im Verlauf der letzten 30 Jahre führten einige dieser Kirchen ein Art Heiligen Krieg. Der Tempel von Candomblé, die afrikanische Religion, wird zerstört, verbrannt und gesprengt. Durch den Diskurs der Bibel überzeugen die neue Religionswellen viele Menschen. Vor allem haben viele prekär lebende Familien, arme Menschen, also auch viele Negros, die früher dem Candomblé angehörten, ihre ursprüngliche Religion verlassen. Gerade diesen Aspekt thematisierte der Regisseur Jeferson De. Bei 00:31:52: „(...) weißt du Jaiminho, die Sache ist, dass ich jetzt zu einer anderen Religion gehöre.“

In der 32. Sequenz (00:33:14) definiert der Regisseur die Rolle von Macu. „Ich bin der Negro! Ich bin der Negro!“ Er spielt Playstation mit seinem kleinen Bruder und wählt eine Figur aus. Das Konzept des Negro-Seins in Brasilien verändert sich konsequent. Dieser Prozess begann seit der Eröffnung der Rassendiskussion, ausgehend von der Negro-Bewegung ab den 70er Jahren. Heute ist es tatsächlich mehr eine ideologische Entscheidung, ein Negro in Brasilien zu sein. Nach dem Konzept der Negro-Bewegung ist ein Negro jeder Mensch, der einen Negro-Vorfahren hat: selbst wenn diese Person ebenfalls europäische und/ oder indianische Vorfahren

besitzt. Die Entscheidung, sich als Negro zu definieren, ist also auch eine persönliche und politische Sache.

Jeferson De ist der Auffassung, dass dieses Thema noch nicht genug diskutiert wurde. So sagt er in einem Interview: „Es gibt viele Favelabewohner (nicht Negros), die mir sagen, sie seien Halb-Negro“. ³⁹⁴ Solche Aspekte müssen berücksichtigt werden. In der Regel wird dieses Thema nicht unter diesem Gesichtspunkt analysiert.

Damit eröffnet der Film von Anfang an eine polemische Diskussion. Nach der Bekanntmachung des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* erscheint in einem Film, der sich nach dem Manifest ausrichtet, dennoch ein Hauptdarsteller, der offensichtlich kein Negro ist. Und es tauchen weitere Aspekte auf, welche dem Manifest zu widersprechen scheinen. Einige davon sind die o. g. Stereotype in dem Film, die bisher auch schon immer für Negros reserviert waren: Der Negro ist der Mörder, der Bandit, der Drogenhändler, das schlechte Vorbild. Wenn er erfolgreich ist, ist er ein Fußballspieler, dessen Familie nicht erwähnt wird.

In der 32. Sequenz (bei 00:33:38) kommt Napão vor der Wohnung der Eltern von Macu an. Dona Sonia macht die Tür auf und nennt ihn Toninho. In dieser Sekunde sagt Macu im Spiel mit der Playstation: „Du hast mich erschossen, Bruder?“ Durch diese Vorausblende definiert Jeferson De die Handlung und bestätigt dadurch die Kontinuität des Films. Napãos Rolle wird bekräftigt. „Hast du getötet Jefinho? (...)“, fragt er. Im Gegensatz zu Jaiminhos Familie wird die Familie von Napão in dem Film erwähnt. Er ist der Sohn des Pfarrers und seiner Frau. Die Familie zeigt auf jeden Fall im Film große Präsenz, genau wie die Mütter, als diejenigen, die eine große Last tragen.

Während des Zusammentreffens auf der Geburtstagsfeier bietet Bróder einige besondere Passagen in Hinsicht auf Filmsprache und Filmtechnik. (33. Sequenz, 00:34:08 – 00:35:40). Für den Geburtstag wird ein Feijoada (Bohneneintopf) serviert. Auf der Terrasse steht der Tisch mit dem Menü in der Mitte. Die Kamera bewegt sich im Kreis, so dass die Gäste in einem 360-Grad-Umkreis gezeigt werden. Die Sequenz beinhaltet 13 Szenen innerhalb von 1 Minute und 32 Sekunden. Es wird der Ablauf des Mittagessens gezeigt; ein besonderes Beispiel des Zusammenklangs zwischen Bewegung, Zeit und Bild. Die verschiedenen Ereignisse des Fes-

³⁹⁴ Revista do Brasil: Edição 53, Novembro de 2010:
<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/53/nao-e-broder.-e-mano>

tes werden in einer Art Continuity-System präsentiert. Einige Stunden Fest wurden so inszeniert, dass man sie durch die kurzen Schnitte überblicken kann.

Die Musik – ein Samba-Rhythmus – bringt Dynamik in die Sequenz. Die Kameras wurden an zwei strategischen Stellen aufgebaut, sodass mit einem Schwenk in Totaleinstellung der gesamte Raum aufgenommen werden konnte. Es gibt mehrere Schwenks von links nach rechts aus zwei unterschiedlichen Punkten. Die Montage erlaubt die Illusion eines unaufhörlichen Karussells des Lebens. Im Zentrum stehen die Menschen – jeder in seiner Vielseitigkeit. Jede Rolle wird von ihren wesentlichen biographischen Merkmalen her erfasst: der Stiefvater von Macu und der Kampf gegen den Alkohol. Jaiminho und Elaine erscheinen als ein Paar. Pibe unterhält sich höflich und amüsiert sich mit der Familie und den Freunden. Die Enttäuschung des Pfarrers und seiner Frau angesichts der asozialen Lebensweise ihres Sohnes Napão.

Deleuze definiert diese Montage als eine „indirekte Repräsentation“ der Zeit. Wie in einem Karussell der Zeit folgen die Bilder der Montage, mit jedem neuen Schwenk hinterlässt die Zeit ihre Spur: hier deutlich symbolisiert am Ende des Festes durch das schmutzige Geschirr.

„Die Montage selbst konstituiert das Ganze und liefert folglich das Bild der Zeit. Demnach macht sie im Kino den Hauptvorgang aus. Die Zeit erfährt notwendigerweise eine indirekte Repräsentation, da sie sich aus der Montage ergibt, die ein Bewegungs-Bild mit einem anderem verbindet. Aus diesem Grund kann die Verbindung keine bloße Aneinanderreihung sein: das Ganze ist ebensowenig eine Addition wie die Zeit eine Sukzession von Gegenwarten.“³⁹⁵

Die Terrasse wird zur Bühne. Diese Feststellung erinnert an die vergleichbare Inszenierung durch Einsatz einer Drehbühne und gleichzeitig an die Theorie von Pasolini. In einer Oper haben die Zuschauer beispielsweise, solange die Bühne sich im Kreis dreht, einen unterschiedlichen Blick auf die Szenen, z. B. in einer Totalen oder als Panorama der Bühne. Das hängt natürlich davon ab, wie weit der Sitzplatz entfernt ist. Jeder Zuschauer sieht aus seiner eigenen und einzigen Perspektive.

Bei dem hier analysierten Film schwenkt die Kamera von einer bestimmten Stelle aus von links nach rechts um 180 Grad in eine Totalaufnahme. Dann wieder um 180 Grad mit gleicher Einstellungsgröße, in gleicher Richtung, aber von einer anderen

³⁹⁵ Deleuze: Kino 2. 1997, op.cit, S. 53.

Stelle aus: von einem Platz, der dem vorigen gegenüber liegt. In der Montage werden dann die 360 Grad durch beide Aufnahmen gebildet. Die Zuschauer im Filmtheater erhalten im Gegensatz zu den Zuschauern in der Oper die Bilder aus zwei Perspektiven, indem die Kameras an zwei Orten standen. Diese Herangehensweise korreliert mit der These von Pasolini:

„Ich denke, dass Theater und Kino eigentlich dasselbe sind, wenn es sich auch um verschiedene Techniken handeln mag: wir haben in beiden Fällen mit einem Zeichensystem zu tun, das mit dem Zeichensystem der Realität zusammenfällt. Ein Wort von Ihnen, dem Sie eine Geste folgen lassen, bleibt dasselbe von einer Geste gefolgte Wort, ob Sie es nun auf einer Bühne sprechen oder mit einer Kamera einfangen lassen. Sowohl im Theater als auch im Kino sind es linguistische Zeichen, deren Urbild die Wirklichkeit ist.“³⁹⁶

In der 34. Sequenz (bei 00:35:40) zeigt die Kamera in GroÙeinstellung die Gesichter von Macu und Napão in einem kleinen Raum, dem Badezimmer, wo Macu lange Zeit verbringt. Es scheint eine Beziehung mit viel Druck zu sein, eine gefährliche Freundschaft. Immer wieder, wenn er mit Macu redet, formt Napão mit seinen Fingern die auf Macu gerichtete Pistole. „Du pass auf, Bruder, Serjão erholt sich im Sonnen-Bad, er ist mit im System, du bekommst eine neue Handynummer, vorsichtig! Vorsicht, damit du nichts falsch machst. Ich mag dich sehr!“. Napão, der auch Toninho heißt, passt wiederum nicht in den Anspruch des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* in Hinsicht auf seinen siebten Punkt: „Superheld oder Bandit sollen vermieden werden.“ Napão ist ein Bandit und besitzt gleichzeitig den ausgeprägtesten Negro Phänotyp in dem Film. Dieser Umstand ist, wenn man die strengen Forderungen des Manifests bedenkt, einer der gravierendsten Widersprüche dieses Werks.

Bei 00:34:35 begrüßt Napão seinen Vater, er gibt ihm die Hand und der Vater schaut ihm nicht ins Gesicht. Hier kann man deutlich die Rolle eines gescheiterten Vaters, „um pai fracassado“, erkennen, genau wie Macu es bei 00:23:06 des Films erwähnt. Der Vater, ein Pfarrer, kann die Hand seines eigenen Sohns nicht drücken. Er verliert seine Zuständigkeit als Vater.

³⁹⁶ Pasolini, Pier Paolo: 1995, S. 148.

Eine Totale in der 35. Sequenz (bei 00:36:17) zeigt einen Kuchen mit einer Kerze in Form der Zahl 23. Die Freunde und die Familienmitglieder treffen sich wieder um dem Tisch. Der Pfarrer betet und schaut zu Napão hin.

„Wir bedanken uns bei Jesus für das Leben unseres Marco Aurélio, der heute 23 Jahre alt wird. Und beten zu Jesus, der sein Leben und seine Schritte beschützt. Amen.“

Auch der Man von Si in dem Grab (7. Sequenz) wurde im Alter von 23 Jahren getötet. Es gibt einige statistische Auswertungen über die Fälle von Totschlag von Jugendlichen in Brasilien. Ein Beispiel hierfür ist die Arbeit von Julio Jacobo Waiselfisz: *Mapa da Violência no Brasil*³⁹⁷; eine Forschung, die seit 1982 die Fälle von Totschlag in Brasilien dokumentiert. Die Untersuchung erhielt einige Jahre die Unterstützung der UNESCO.

Die Zahlen offenbaren eine der höchsten Sterblichkeitsraten von Jugendlichen im Vergleich mit allen Ländern der Welt. Laut Statistik von 2008 steht Brasilien mit der Totschlagsrate von Jugendlichen am 5. Platz aller Länder der Welt mit 51,6 Todesfällen pro hunderttausend.³⁹⁸ Sie werden entweder von der Polizei oder von den Drogenorganisationen ermordet. Das Problem ist bekannt und wird oft untersucht, aber ohne Lösungsvorschläge. Der Blick von Dona Sonia (bei 00:13:07) zeigt ihre Sorge um das Leben ihres Sohnes. Die Frage der Erziehung steht im Raum: Wie kann man diese junge Bevölkerung retten.

Die Erziehung sollte von Anfang an eine große Rolle spielen. Was machen die Kinder nach der Schule, welches Spielzeug haben sie. Wie beschäftigen sie sich vor und während ihrer Pubertät. In der 37. Sequenz (bei 00:37:23) halten sich Macu, Napão und Jefinho in Jefinhos Zimmer auf. Das „Spielzeug“ von Jefinho ist eine Plastikpistole. Napão und Macu sind beide Opfer des brasilianischen Erziehungssystems. Schlechte staatliche Schulen, falsches Spielzeug, ein schlechtes Ausbildungsangebot und schließlich ein sehr schlechter Arbeitslohn. Ein Elektriker oder Maurer verdient in einem Monat soviel wie ein Drogenhändler in einer Stunde. Es

³⁹⁷ Waiselfisz, Julio Jacobo: *Mapa da Violência 2012 – Os Novos Padrões da Violência Homicida no Brasil*. São Paulo, 2012.

³⁹⁸ Vgl. Waiselfisz, Julio Jacobo : *Mapa da Violência: os Jovens da América Latina* 2008, S. 20. Unter Tabela 2.1.3: Ordenamento das taxas de homicídio total, juvenil e não-juvenem e dos índices de vitimização. Diversos Países. Último ano disponível. [Http://mapadaviolencia.org.br/publicacoes/Mapa_2008_al.pdf](http://mapadaviolencia.org.br/publicacoes/Mapa_2008_al.pdf)

besteht keine Perspektive für die normalen einfachen Arbeiter. Jeferson De versucht durch einige Konnotationen eine Diagnose des sozialen Chaos zu präsentieren.

Wieder steht Napão da mit einer Pistole in seiner Hand, es folgt eine Detailaufnahme seiner Hände, dann von seinem Gesicht. Er bleibt als Täter den ganzen Film über im Zentrum des Geschehens. Ständige Vorausblenden prononcieren seine Rolle. Mehr als das, eine negative Fixierung auf seine Person würde das Image der Negros zerstören. Er steht für einen schlechten Menschen. In keinem Moment wird seine persönliche Lebenserfahrung erwähnt oder der Grund dafür, warum er sich in der Kriminalität bewegt. Es ist einfach so, wird als selbstverständlich vorgegeben.

Während Macu seinen Vater nicht kennenlernen konnte, besitzt Napão Vater und Mutter. Napão blickt Macu mit einer gewissen Sehnsucht an. Das wird spürbar in der Szene im Badezimmer (bei 00:36:09 sowie bei 00:37:54). Im Gegensatz zu den anderen drei Jungen wird es nicht klar, welche sexuelle Ausrichtung Napão hat.

Das andere Extrem verkörpert Jaiminho als typischer Macho. Der Regisseur versucht, drei Typen von Männern darzustellen. Ein schüchterner – Pibe, ein Macho – der Fußballspieler, und ein spontan netter und sympathischer – Macu. Durch seine Auswahl bezieht er Stellung. Pibe zieht die Aufmerksamkeit der Frauen auf sich, während Jaiminho definitiv keinen Erfolg hat. Er wird ignoriert und abgelehnt. Mehr als sein Gehirn benutzt Jaiminho seinen Körper. Vor den Frauen wirkt seine Körpersprache sehr erotisch und arrogant. In der 38. Sequenz (00:37:57), mit Elaine in der Küche, wiederholt er dieses Verhalten.

Bróder unterstreicht die beiden Welten Brasiliens durch ein gekonntes langes Cross-Cutting. Während des Gespräches zwischen Jaiminho und Elaine ruft Paulo an – Jaiminhos Manager: gerade er, der, während Jaiminho in Spanien war, keinen Kontakt zwischen den beiden erlaubt hat. Die Schnittfolge betrifft zwei absolut unterschiedliche Realitäten innerhalb eines Landes. Die eine Handlung zeigt Jaiminho in der Küche eines sehr einfachen Hauses in Capao Redondo. Die andere betrifft Paulo, den Fußballunternehmer, in einem Golf Camp mit seiner Frau und seinem kleinen Sohn. Auf der einen Seite eine weiße Familie, auf der anderen ein Paar von zwei Negros. Die soziale Distanz wird konnotativ durch die Parallele zwischen Golf-

spiel und Fußballspiel dargestellt und in der 39. Sequenz provokativ thematisiert. Das letzte Bild der 39. Sequenz zeigt Paulo.

Die 40. Sequenz (bei 00:39:31) fängt mit einer Nahaufnahme der Zähne eines schwarzen Hundes hinter einem Gitter an. Das verbindet die Szene des Fußballunternehmers Paulo mit der Szene von Serjao. Dieser metaphorische Vergleich zeigt zwei Extreme, die Welt der Fußballunternehmer, die oft durch Korruptionsskandale die Medien beschäftigt und die Mafia der Drogenhändler.

In der 42. Sequenz (bei 00:44:18) wird durch eine besondere Aufnahmetechnik beim Zuschauer ein Schwindelgefühl hervorgerufen. Ein horizontaler Schwenk zeigt Jaiminho in Nahaufnahme. Den außergewöhnlichen Effekt erzielt Jeferson De möglicherweise durch den Einsatz von zwei Dollys, die nebeneinander herfahren.

Auf einem Dolly fährt Jaiminho, der unbeweglich auf eine weit entfernte Stelle blickt. Auf dem anderen Dolly, in etwa einem Meter Abstand von Jaiminho und ca. 15 Grad diagonal gerichtet, fährt die Kamera. Das Ergebnis ist ein gekonnter, 9 Sekunden dauernder, wahrscheinlich auf diese Weise hergestellter Kameraeffekt; es könnte sich aber auch um einen speziellen digitalen Effekt handeln. Die Idee besteht darin, Jaiminho nach seiner Diskussion mit Elaine in einer Art psychotischem Anfall zu zeigen, der aus seiner Enttäuschung, der Angst, Traurigkeit, Einsamkeit, alles in einem, resultiert. So vermittelt die Form der Aufnahme dem Zuschauer ein seltsames Gefühl, das Ergebnis der Einwirkung der optischen Information auf die Sinneswahrnehmung. Es dauert einige Sekunden, bis man die Situation realisiert: wer sich bewegt und wie.

„(...) wird man den Automaten auch als einen psychologischen Automaten ansehen müssen, der nicht mehr vom Äußeren abhängt, weil er autonom ist, sondern weil er seines eigenen Denkens beraubt ist und einer inneren Prägung gehorcht, die sich einzig in Visionen oder rudimentären Aktionen entfaltet.“³⁹⁹

Für die Zuschauer, die *Bróder* ein Mal im Kino sehen, bleibt der Eindruck von etwas Außergewöhnlichem, etwas wie eine visionäre halluzinogene Sekunde. Wenn man die Sequenz mehrere Mal sehen kann, stellt sich die Herausforderung einer genaueren Untersuchung. Zu welchem Zweck wurde dieses Element als Filmsprache verwendet und durch welches Kriterium wirkt es. Welche signifikanten Einheiten sind in dieser Technik vorhanden. Sie kann als ein Instrument identifiziert werden, um die

³⁹⁹ Deleuze, Kino 2. 1997, op. cit., S. 336.

Gefühle der Enttäuschung, Angst, Traurigkeit und Einsamkeit zu vermitteln. Die Intensität der 42. Sequenz entspricht aber nicht dem Abschluss der 41. Sequenz (bei 00:40:30). Dabei ging Jaiminho ohne große emotionale Reaktion aus dem Gespräch mit Elaine.

Einen sehr konsequenten Eindruck hinterlässt der Regisseur Jeferson De in Hinsicht auf die Stellung der Frau. Oft bringt der Film die klare und reife Meinung einer emanzipierten Frau zum Ausdruck.

In der 20. Sequenz (bei 00:14:24) führt Dona Sonia mit ihrem Mann ein sehr ernstes Gespräch. In der Szene bleibt kein Zweifel, dass die Frau ihre Meinung verteidigen kann. Das ist auch der Fall bei der 25. Sequenz (bei 00:20:04), als Si selbstbewusst Jaiminho konsequent ignoriert hat. Der junge Regisseur Jeferson De hat im Interview oft seine Mutter erwähnt. Ein beeindruckendes Beispiel ist die Szene, in der Mutter und Tochter ihre Erfahrung austauschen, in der 45. Sequenz (bei 00:45:02):

„- Er hat unsere Träume alle vergessen Mama, mit großer Wahrscheinlichkeit hat er schon eine weiße Frau gefunden. Er hat mich behandelt, als ob ich ein Dienstmädchen wäre. Sah aus, als ob er mich kündigen wollte.

- Weißt du Elaine, ich mag Jaiminho, aber ich mag dich viel mehr. Ich möchte ihn in ein paar Jahren sehen. Wenn er seinen Sohn besuchen will. Du wirst hübsch wie immer sein, aber viel reifer. Ja, weil du wirst nicht in der Ecke weinen, wie du es heute machst. Du wirst selbstbewusst sein, mit erhobenem Kopf. Dann wird er merken was er verloren hat.

- Das ist auch mit dem Vater von Macu passiert, nicht wahr Mama?

- Das passiert mit jedem naiven Mann, der nicht sehen kann, dass es hinter der Figur eines Mädchens wie du eine richtige Frau gibt. Dieses Kind wird geboren, egal ob Mädchen oder Junge. Und es wird so viel Fröhlichkeit in das Herz von jedem von uns in dieses Haus bringen.“⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ *Bröder* (45. Sequenz, bei 00:45:35):

„- Ele esqueceu tudo o que a gente sonhou mãe. Me tratou como empregada, parecia que estava me demitindo. Acho que arranjou uma branquela.

- Sabe o que eu acho filha? Eu gosto do Jaiminho, mas eu gosto muito mais de você. Até parece que eu estou vendo o dia em que ele vai chegar aqui para visitar o filho, e vai te encontrar linda como sempre, so que mais madura. Porque você não vai está chorando pelos canto como você ta fazendo agora. Ai sim é que eu quero ver. Ai ele vai descobrir o que foi que ele perdeu.

- Foi isso que aconteceu com o pai do Macu não é mãe?

- Isso é o que acontece com todo homem bobo, que não consegue enxergar, que por trás de uma menina chorona, tem uma mulher filha. E essa criança aqui vai nascer, menino ou menina não importa, e vai trazer tanta alegria nesta casa no coração de cada um de nós filha.”

Die Kameraeinstellung unterstützt diese Worte aus der Welt der Frauen durch eine weibliche Komposition. Eine Nahaufnahme von Dona Sonia und Elaine wirkt wie ein Gemälde. Sie vermittelt die Idee der Frauenvereinigung, die Kräfte aller zusammenzuschließen und sich auch an der Erfahrung der anderen zu orientieren. Am Ende dieser Sequenz umrahmt Musik die Szene – eine klassische Gitarrenmelodie, das Licht nimmt dabei einen blau-grauen Ton an. In der letzten Sekunde lassen Mutter und Tochter ihre Köpfe zueinander auf die Schultern sinken, wie auf einem Bild der Renaissance mit Maria und Jesus. Sie stellen sich vor, wie das Baby, trotz allem, Glück in die Familie bringen wird. Diese Sequenz führt zu der 46. mit dem Vater des Kindes.

In der 46. Sequenz (bei 00:47:46) greift Jaiminho traurig mit den Händen in das Netz am Fußballplatz. Er ist durch das Gespräch mit Elaine in der Realität erwacht. Zum ersten Mal in Nahaufnahme, durch das Netz hindurch, wird Jaiminho, der Fußballspieler, in seiner Heimat gezeigt; im Hintergrund die Hütte mit ihrer ärmlichen Unordnung. Es wirkt wie eine Rückblende.

Er schaut auf die Kinder, die Fußball spielen und denkt an seine eigene Kindheit, als alles auf diesem gleichen Platz begonnen hat. Die Rückblende ist nicht inhaltlich tatsächlich oder im Rahmen der kinematografischen Technik als solche realisiert, sondern existiert nur als eine Assoziation in der subjektiven Wahrnehmung der Zuschauer. Nach der Nahaufnahme Jaiminhos folgt eine Totale des Fußballplatzes, wo die Kinder Fußball spielen. Jaiminho beobachtet die Jungen beim Fußballspiel – seine Kindheitsreferenz. Eine Rückblende, das ist es, woran viele Zuschauer dabei wahrscheinlich denken.

Pibi kommt und erinnert sich an seine Kindheit. Macu war ein besonderer Fußballspieler als Kind. „Der hat so gut gespielt, Erinnerst du dich? Er spielte besser als du, damals, damals!“ Sie lachen wegen der Ironie des Schicksals.

Eine sehr schöne Szene folgt dem Gespräch, als Macu dazu kommt. Er schlägt eine Wette vor. Es geht um eine Fußballspielvariante aus der Zeit seiner Kindheit. Das Ziel lag dabei nicht darin, ein Tor zu schießen, im Gegenteil. Der Ball sollte oben an der Ecke des Torrahmens auftreffen und wieder zurück an die Brust des Spielers prallen. So musste ein Kinderspiel in Brasilien gerade von armen Kindern sein.

Es bleibt unklar, ob der Schauspieler Caio Blat wirklich so gut spielen kann oder die Montage nur sehr perfekt gemacht ist: In der 46. Sequenz (bei 00:49:24) ist kein Schnitt zu bemerken. Während Macu das Spiel erklärt, geht die Kamera in eine Total-Aufnahme mit einem Schwenk nach links und zeigt das Tor, dann nach rechts auf die drei Freunde. Dort verharrt sie in der gleichen Stellung in der Totalen und verfolgt die Körperbewegungen von Macu und dem Ball.

Es gibt keinen Schnitt. Wenn überhaupt, findet eine Manipulation mit dem Ball statt. Macu schafft es, während der Superstar des internationalen Fußballs verliert. Es sind Erinnerungen eines Regisseurs, der aus dem Armenviertel heraus gekommen ist. „Du hast das verlernt, Bruder! Das gibt es nicht, dort wo du bist. Das gibt es in Spanien nicht. Das sind unsere Dinge. Und du weißt nicht mehr, wie das geht.“

Ein Satz mit großer Bedeutung für die Handlung: „Aber Macu, du machst das nicht mehr, seit du von der FEBEM weg bist“. Jeder Brasilianer weiß Bescheid, was das bedeutet. Das Leben eines Mannes, der als Kind einen Aufenthalt in der FEBEM, in einem der staatlichen Kinderheime in Brasilien hatte, ist in der Regel psychisch und sozial zerstört.⁴⁰¹ FEBEM: Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor (State Foundation For The Well-being of Minors). In Wirklichkeit handelte es sich um einen Ort, wo die Kinder und Jugendlichen das Schlimmste erlitten haben. Was bis zum Jahre 2003 angeblich eine Institution für die Rehabilitation von Kindern und Jugendlichen sein sollte, entpuppte sich als eine geschlossene „Schule“ für Gewalt und kriminelles Verhalten.

Macu war als Kind in der FEBEM. Damit erklärt der Regisseur sein Verhalten, seine Beziehung zur und Bereitschaft für die Kriminalität. Seit 2003 wurde endlich ein neues Konzept für die Unterstützung von Jugendlichen zwischen 12 und 20 Jahren begründet. Mit dem Projekt Fundação CASA⁴⁰² wurde auf diese Weise ein wichtiger Schritt in Richtung Menschenrechte in Brasilien gegangen.

Noch in der 46. Sequenz (bei 00:50:47) spricht der Drogenhändler Serjão Macu während seines Fußballspiels an. Die Pläne für die Entführung werden geändert. Anstatt eines Kindes will die Mafia plötzlich Jaiminho entführen. Nervös reagiert Macu absolut dagegen. Auch hier definieren sowohl die Bildkomposition als auch die

⁴⁰¹ Vgl. FEBEM/Fundação Casa: O horror permanente e o silêncio de todos! Postado em agosto 23, 2013 por Luka. <http://bdbrasil.org/2013/08/23/febemfundacao-casa-o-horror-permanente-e-o-silencio-de-todos/>

⁴⁰² Vgl. Fundação CASA. <http://www.fundacaocasa.sp.gov.br/index.php/a-fundacao>

Kameraperspektive die Position von Macu. Ein Netz teilt die zwei Gruppen. Auf einer Seite stehen Macu, Jaiminho und Pibe, auf der anderen Napão und Serjão. Die Kameraperspektive ist eindeutig. Macu wird von unten aufgenommen, hingegen die beiden Täter Serjão und Napão von oben.

Statt seine Meinung verteidigen zu können, bekommt Macu einen weiteren Auftrag, der ihn in große Schwierigkeiten bringen kann. „Schluss! Und noch etwas, du musst einen halben Meter Crack [500 g] zu einer Party der Reichen ins Stadtzentrum bringen. Bringt das Crack mit, sie werden sich freuen, euch kennen zu lernen“. Macu reagiert darauf (46. Sequenz, bei 00:47:46): „und wenn die Polizei mich fest hält, muss ich für sieben Jahre in den Knast“.⁴⁰³ Wenn die Polizei sie mit einer solchen Menge Drogen in seiner Tasche erwischt, würde er sieben Jahre hinter Gitter verbringen. Jefferson De charakterisiert das Universum der Kriminalität schonungslos. Wie oft bei den Dialogen zwischen Jugendlichen gibt es hier zwei Bedeutungen. Der Ausdruck „Crack“ bezeichnet zum einen einen sehr guten Fußballspieler, andererseits aber auch die sehr gefährliche Droge, die Serjão in Macus Hände gedrückt hat. Ein Spiegel-Artikel vom 04.04.2012 fasst das Problem des Crack in Brasilien zusammen.⁴⁰⁴

Der Ausdruck wird in dem Gespräch im Zusammenhang mit Jaiminho erwähnt. Die Kamera in der Hand verfolgt Macu durch eine Nahaufnahme seine Schulter. Als die beiden Freunde fragen, um was es geht, antwortet die Kamera. Es entsteht eine unruhige Bewegung der Kamera von einer Seite zur anderen; etwas instabil, etwas ungenau. Die 46. Sequenz schließt mit der Vereinigung der Freunde in einer weiteren Kindheitserinnerung. Es handelt sich wieder um ein typisches Wettspiel der Kinder in einer Favela.

Das Spiel besteht aus einem Wettrennen bis zum Auto; aber jedes Kind auf einem anderen Weg. Jedes soll seinen eigenen Geheimweg finden, um so schnell wie möglich den Ort zu erreichen. In einer großen Favela wie Capao Redondo ist das nicht leicht. Es ist etwas, das nur ein Bewohner, welcher in der Umgebung groß geworden ist, schaffen kann. In dieser Sequenz gibt es verschiedene wesentliche Elemente. Dazu zählen das geografische „Kinderspiel“ sowie eine Diskussion über die

⁴⁰³ „(...) se os caras me pegam eu fico sete anos trancado“.

⁴⁰⁴ Vgl. Spiegel Online. 04.04.2012. (o. V.) Crack-Süchtige in Brasilien: Die Kehrseite des Wohlstands.

<http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/zunehmender-wohlstand-verstaerkt-in-brasilien-crack-konsum-a-825688.html>

herrschenden Stereotype hinsichtlich der Atmosphäre von Gewalt und Gefahr in einer Favela und außerdem der Hinweis auf die architektonischen Aspekte eines solchen Ortes.

In Hinsicht auf die Stereotype zeigt Jeferson De eine alltägliche Szene in den Favelas – junge Männer am Weglaufen. Seine außergewöhnliche Bemerkung scheint gerade zu zeigen, dass das Weglaufen in einer Favela nicht unbedingt vor der Polizei oder einem anderen Feind geschehen muss. Der Grund kann auch ein Spiel, als Erinnerung an die Kindheit, sein. Dadurch wollte De das übliche Klischee hinsichtlich der Favela-Bewohner brechen.

De bildet dabei eine Parallelmontage, in der die Musik eine besondere Rolle spielt; die 47. und 48. Sequenz laufen nebeneinander ab. Eine Handlung passiert in einem kleinen und engen Raum, die andere läuft simultan ab, aber in einem an sich sehr großen und dennoch auch sehr engem Raum, einer riesigen Favela mit ihren engen Gassen. In der Wohnung tanzen Dona Sonia und ihr Mann. Der junge Jefinho als DJ wird vom Vater unterstützt. Ein sehr schöner Sambarhythmus bringt eine festliche Atmosphäre. Sie sind arm, haben ein sehr schlichtes Leben, aber sind fröhlich. Das ist eine besondere Charakteristik der Brasilianer. Sehr selten wird man traurig, unzufrieden und noch seltener schlecht gelaunt. Bei der Präsentation des Films *Bróder* in Berlin wurde dieser Aspekt ein Diskussionsthema. Wie können die Menschen unter so schlechten Lebensbedingungen, mit so schlechter Lebensqualität, so arm, sich umarmen und küssen. Mit der gleichen Musik verfolgt die Kamera die drei Jungen durch die Gasse.

In dieser Sequenz erreicht Jeferson De das Ziel seines Films, den Alltag der Favela Bewohner zu zeigen, in dem die Liebe, die Freundschaft, das Spiel und der Spaß überwiegen. Damit blockiert der Regisseur für die Welt den negativen Eindruck über die Favela-Bewohner.

Die Illusion, die die Szene in der 48. Sequenz schafft, überzeugt das Publikum und die Kritik. Es war eine schwierige Aufnahme (48. Sequenz, bei 00:52:52). Die Kamera wird in unterschiedlichen Stellungen und Einstellungsgrößen verwendet. Alles dreht sich um Geschwindigkeit ohne Spezialeffekte. Hier vermittelt der Sambarhythmus eine spielerische Aktion. Vorwiegend wurden Handkameras verwendet, die im Rhythmus der drei Freunde mitgehen und diese begleiten. Sie rennen zwischen den kleinen Hütten, durch kleine und enge Gassen. Die Jungen werden von hinten ge-

zeigt, in Nahaufnahme wie bei 00:53:53; von vorne in der Totalen wie bei 00:53:44 oder 00:53:51, aus der Vogelperspektive wie in 00:53:48 – unter anderem.

Die Idee des Regisseurs war es, eine allgemein bekannte Szene mit ganz abweichender Bedeutung zu zeigen. Dadurch überraschte er vor allem das internationale Publikum. Bei der Sequenz mit den rennenden Jungen ist die Fröhlichkeit ganz echt. Der Gesichtsausdruck der Jungen zeigt Lust und spielerische Atmosphäre.

Der Film verwendet Elemente, die bekannt und einfach sind und dennoch einen neuen Weg weisen. Trotz der Darstellung der friedlichen Seite der Favela, unterschätzt De die Kriminalität nicht. Im Gegenteil, neben der harmonischen Realität vieler Familien unter den Favela-Bewohnern steht der Terror des Drogenhandels. In diesem Universum existiert keine Rücksicht, keine Gnade. Die mafiösen Anführer solcher Organisationen leben immer in luxuriöser Umgebung weit entfernt von den Favelas. Das signalisiert *Bróder* mithilfe vielfältiger Ausdrucksmittel.

Ab der 51. Sequenz (bei 00:55:05) wechselt die Dynamik. Eine stehende Kamera zeigt das Auto von Jaiminho auf einer Autobahn. Ein Schwenk von links nach rechts folgt dem Auto in die Bewegung. Die drei Freunde sind fröhlich im Auto unterwegs und hören Musik. Macu am Steuer sucht eine andere Cd, und findet „Racionais MC's“. Die Reaktion spricht für sich: Das ist die absolute Identität der brasilianischen Negros und die Kultur der Favelas.

Jeferson De arbeitet mit dieser Gruppe nicht nur, weil die Musiker aus dem Stadtteil Capao Redondo stammen. Racionais MC's steht seit 1988 als Referenz für die politische Diskussion in der brasilianischen Musik.⁴⁰⁵ Es folgt eine Übersetzung der Strophe des Songs „Fim De Semana no Parque“, welche die Jungen im Auto singen:

„Wochenende im Park

(Von Mano Brown und Edy Rock)

Für alle arme Bewohner der Südzone.

*Es ist Wochenende, alle möchten Zerstreuung, nur Fröhlichkeit, haben Sommer,
Januar, São Paulo, Süd Zone, alle Menschen sind frei, Wärme, blauer Himmel.*

Ich möchte die Sonne genießen, einen Freund zum Basketball treffen.

Es ist alles in Ordnung, ich bin eine Stunde von meinem Gebiet weg.

Bald möchte ich alle in Frieden sehen.

⁴⁰⁵ Vgl. Albin, Ricardo Cravo: *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin*. Rio de Janeiro, 2006.

Ein, zwei, drei Autos an den Bürgersteigen, ich sehe glückliche und lebendige „Playboys“. Die Garagen sind geöffnet, sie pflegen ihre Autos, verschwenden Wasser, die machen Party wie sie wollen. Motorräder jeden Stils, reiche reife Frauen sind unaufmerksam, die beliebten Bissen. Mit blühendem Grün, lachend, die gleichen verrückten Dinger laufen herum wie immer. So sind die Playboys von Guarujá [es ist ein reicher Stadtteil in São Paulo]. Viele Brüder vergessen, aber ich nicht.

Ich bin anders und mir geht es so, verstehen Sie mich richtig, ich bin ambitiös und realistisch, ich bin Mano Brown.

Geben Sie mir vier gute Gründe, um nicht so zu sein.

Schaut meine Leute in den Favelas an und ihr werdet mich besser verstehen. Von hier sehe ich eines schönen Jahrs ein Auto, der Onkel fährt seine Kinder in den Park. Glückliche, lebendige, elektronische Spielzeuge.

Automatisch denke ich: wie sind jetzt die Kinder in der Favela. Wahrscheinlich rennen sie von einer Seite zur anderen, barfuß spielen sie Fußball auf den Straßen.

Ja!! Sie spielen wie es möglich ist. Sie rufen Schimpfwörter, so sind sie.

Sie haben kein Videogame, manche kein Fernsehen. Aber alle haben ein Naturtalent - São Cosme und São Damião [die Heiligen der Kinder in der afrikanischen Mythologie, im Candomblé]. Kindlich sein, die einzige Zerstreuung. (...)

Sie wollten auch ein Fahrrad haben, ihren Vater joggen sehen. Sie wollten auch die Fahrschule besuchen. (...)

*Schau mal, welch cooler Verein und der Negro, der alles nur von draußen sehen darf. (...)*⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Link zum vollständigen Songtext: Letras. „Fim de semana no park“.

<http://www.letras.com.br/racionais-mcs/fim-de-semana-no-parque>

Der Text, wie ihn die Jungen im Film gesungen haben: vgl. *Bróder*, 51. Sequenz, (bei 00:55:04):

Fim De Semana No Parque (von Mano Brown und Edy Rock)

„A TODA COMUNIDADE POBRE DA ZONA SUL

Chegou fim de semana todos querem diversão Só alegria nós estamos no verão, mês de Janeiro São Paulo Zona Sul Todo mundo a vontade calor céu azul Eu quero aproveitar o sol Encontrar os camaradas pra um basquetebol Não pega nada Estou à 1 hora da minha quebrada Logo mais, quero ver todos em paz um dois três carros na calçada Feliz e agitada toda 'playboyzada' As garagens abertas eles lavam os carros Desperdiçam a água, eles fazem a festa vários estilos vagabundas, motocicletas Coroa rica boca aberta, isca predileta de verde fluorescente queimada sorridente A mesma vaca loura circulando como sempre roda a banca dos playboys do Guarujá Muitos manos se esquecem mas na minha não cresce sou assim e estou legal, até me leve a mal Ambicioso e realista sou eu Mano Brown. Me de 4 bons motivos pra não ser Olha meu povo nas favelas e vai perceber. Daqui eu vejo uma caranga do ano Toda equipada e o tiozinho guiando com seus filhos ao lado estão indo ao parque Eufóricos brinquedos eletrônicos .Automaticamente eu imagino A molecada lá da

São Paulo ist eine der größten Metropolen des Planeten. Die Metropolregion „Grande São Paulo“ hat 19,8 Millionen Einwohner (Volkszählung von 2010). São Paulo lebt täglich 24 Stunden rund um die Uhr. Hier ist die Distanz zwischen extrem reichen Menschen und extrem armen Menschen nicht zu übersehen.

Die Aufnahmen während der Fahrt wurden teilweise im Auto durch das Dachfenster gemacht. Sie zeigen nur die Gebäude. Die Architektur unterscheidet sich plötzlich von der der Favelas. So wie es Mano Brown in seinem Gedicht erzählt – es ist wie in einer anderen Welt. Beleuchtete luxuriöse Gebäude, Paläste, Hochhäuser aus Glas – São Paulo. Diese Stadt bietet Überraschungen in jeder Ecke, an jeder Ampel. Das veranschaulicht Jeferson De in der 51. Sequenz sehr plastisch (bei 00:57:40). Dieses perfekte Beispiel gehört zur Handlung, aber auch zum Alltag São Paulos. Das Szenarium wechselt zu Krieg, Terror, plötzlich existiert die vorherige Perfektion nicht mehr. Gewalt, schwer bewaffnete Polizisten, Feuer eines brennenden Busses. Dazu eine Polizeikontrolle – genannt Blitz.

„Es ist ein Blitz Macu, hattest du noch keinen Blitz gesehen?“ Hier bestätigen die zwei anderen Freunde, dass Macu in das kriminelle Geschehen involviert ist. Wegen einer Busexplosion in der richtigen Sekunde entgingen sie der Polizeidurchsuchung. Die drei erreichen ihr Ziel.

Vor einem schlichten, neutralen Gebäude werden sie von einer Wache an der Tür aufgehalten (53. Sequenz, bei 00:68:42). Sie dürfen nicht hinein. Wachen sind in Brasilien die Regel, meist handelt es sich um männliche robuste Negros. Der Film von Jeferson De hat mit diesem Stereotyp leider nicht gebrochen. Ein weißer Mann führt Macu zum Chef, Dr. Weseslau. Es handelt sich um ein Bordell. Ihm wird sein

área como é que tá. Provavelmente correndo pra lá e pra cá Jogando bola descalços nas ruas de terra. É, brincam do jeito que dá Gritando palavrão é o jeito deles. Eles não tem video-game às vezes nem televisão Mas todos eles têm um dom São Cosme São Damião A única diversão. No último natal papai Noel escondeu um brinquedo Prateado, brilhava no meio do mato Um menininho de 10 anos achou o presente. Era de ferro com 12 balas no pente E fim de ano foi melhor pra muita gente Eles também gostariam de ter bicicleta De ver seu pai fazendo cooper tipo atleta. Gostam de ir ao parque e se divertir E que alguém os ensinasse a dirigir .Mas eles só querem paz e mesmo assim é um sonho Fim de semana do Parque Sto. Antônio. (Refrão): Vamos passear no Parque Deixa o menino brincar Fim de Semana no parque Vou rezar pra esse domingo não chover Olha só aquele clube que da hora. Olha aquela quadra, olha aquele campo Olha, Olha quanta gente. Tem sorveteria cinema piscina quente Olha quanto boy, olha quanta mina Afoga essa vaca dentro da piscina Tem corrida de kart dá pra ver. É igualzinho o que eu ví ontem na TV Olha só aquele clube que da hora, Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora Nem se lembra do dinheiro que tem que levar (...).“

Rucksack mit dem Crack abgenommen. Viele Frauen tanzen ihre Choreografien, um Kunden zu gewinnen. In einem kleinen, unordentlichen Raum trinkt ein Mann Chimarrão. Ein wenig originelles Zeichen – Chimarrão.

„Und wo immer man eine Cuia (Kalebasse) schnarchen hört – wenn der letzte Rest von Flüssigkeit durch die Bomba (das Saugröhrchen) hochzogen wird – handelt es sich bestimmt um einen Gaúcho-Burschen.“⁴⁰⁷

Gaúchos sind die Bewohner aus Südbrasilien. Sie sind meistens weiß, dadurch schon privilegiert und in der Regel reiche Menschen. Der Grund für das Besitztum der aus Europa eingewanderten weißen Bevölkerung liegt in der brasilianischen Geschichte. Sowohl während der Zeit der Sklaverei als auch danach haben die neu eingewanderten Europäer sofort bei ihrer Ankunft in Brasilien ein Landstück erhalten.

Die Kamera spiegelt die Hierarchie zwischen den beiden. Macu setzt sich in einen Sessel, die Kamera zeigt ihn von oben. Der Mann kommt direkt zum Thema; er steht auf, und die Kamera bewertet dabei seine Stellung in der Gesellschaft. Er wird von unten gezeigt, ragt fast ironisch hoch empor. „Ah, du bist Macu, fast der Bruder des Crack?“ Die großen Mafiosi wohnen nicht in der Favela, daran lässt der Film von Jefferson De keinen Zweifel. Sie erreichen ihre Ziele und kassieren oft ab in Zusammenarbeit mit großen offiziellen Institutionen.

“- Meu Guri, du muss schon wissen, dass ich nur Befehle ausführe. Ich kümmere mich um euer Wohl, ich bin wie ein Vater für euch. Fragt mal Zezão. Ich fordere und fordere ein. Ich bin mit euch, hier draußen und dort, verstehst du? Macu, wie ist dein Name?

- Marco Aurélio.

- Meinst du, dass er zur Nationalmannschaft geht?

- Ich glaube ja, sicher.

- Optimal! Hast du den Kontakt zu seinem Manager?

- Nein.

- Ok, genieß den Abend mit deinem Freund, solange wir alles vorbereiten. Der Sergio spricht mit Dir nachher.“⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ Vgl. Chimarrão; Gaucho:

<http://www.brasilienportal.ch/brasilien/sueden/rio-grande-do-sul/der-chimarrao.html>

⁴⁰⁸ *Bröder* (54. Sequenz, bei 01:00:45):

„Meu guri, você já deve saber que eu compro ordens, organizo, presto contas, garanto o bem estar de todos. Eu sou o pai pra vocês, pode perguntar pro Zezao. Eu exijo e cobro. Eu

Der Ausdruck „Meu Guri“, mein kleiner Junge, besitzt hier mehrfache Konnotation. Eine davon kommt aus der Musik „Meu Guri“ von Chico Buarque de Holanda, die von der Biografie eines kleinen Verbrechers handelt, eines Kindes aus der Favela, das von seiner Mutter geliebt und geehrt wurde.

In der 55. Sequenz (bei 01:03:14) gibt eine hübsche Negra ihre Vorstellung, eine sehr gute Tänzerin. Sie beendet ihre Darbietung und geht zu den jungen Männern: „Uau! Die Jungs der Capão Redondo sind heute in Masse gekommen?“ Sie kennen sich untereinander aus ihrer Kindheit, alle gehörten zu dem gleichen Kreis. Jaiminho versucht wieder, seine Macho-Aktion zu inszenieren. Wieder bleibt er allein und ohne Erfolg.

Der Film zeigt auch einen wichtigen Aspekt in Hinsicht auf die Prostitution. Auf der einen Seite wird eine hübsche Frau aus der Favela von dem Mafiosi prostituiert und ausgenutzt; ein Thema, das während der Sklaverei begonnen hat.⁴⁰⁹ Auf der anderen Seite werden die Jungen in den Drogenhandel eingeführt. Eine bekannte Realität, die aber selten aus diesem Blickwinkel gezeigt wird. Noch befindet sich ein breiter Teil der Negro Bevölkerung in Brasilien, ob Frauen oder Männer, in den Händen einer weißen und reichen Gesellschaft. Die Diskussion der Filme in Bezug auf den Phänotyp erlangt eine große Dynamik, welche die Komplexität dieses Bereichs offenbart.

Macu ist ein Negro in der Favela. Macu ist ein Negro zusammen mit seinem Negro Freund. Macu ist ein Negro in seiner Familie, neben seinen Geschwistern. Aber sobald er außerhalb der Favela ist, spielt sein weißer Hauttyp eine wesentliche Rolle. Macu hält sich für einen Negro. Dieses Selbstbild wird aber nur von den ihn umgebenden Angehörigen übernommen und solange er sich in der Favela unter seinen Familienmitgliedern und Freunden und Bekannten aufhält. Denn sobald ein Mestize mit Macus Aussehen ein modernes Auto fährt und sich außerhalb der Favela zwischen ihm unbekannten Menschen bewegt, hat er mit seinem hellen, europäisch anmutenden Phänotyp bereits einen Vorteil gegenüber den Brasilianern mit dunklem Negro-Phänotyp, die benachteiligt werden, selbst wenn sie wohlhabend

estou com vocês aqui fora e lá dentro. O seu nome é Marco Aurélio. Me diga uma coisa, você acha que ele vai pra seleção?. Ótimo!!! você tem contato com o empresário dele. Não senhor. Faz o seguinte, se diverte com seus amigos enquanto a gente prepara tudo. O Sergio, ele conversa com vocês depois.”

⁴⁰⁹ Vgl. Omegna, Nelson: A Cidade Colonial. São Paulo, 1971. In: Moura, Clovis: 2004, op. cit., S. 159, u. A Escravidão e a Prostituição.

wären. Auf diese Weise trug Jeferson De durch seinen Protagonisten Macu die ganze Paradoxie und die Nuanciertheit der Problematik an das Publikum heran und bietet neuen Diskussionsstoff.

Erst beim Abschied bekommt Macu den Rucksack zurück. Er lenkt wieder das Auto (60. Sequenz, bei 01:09:12), neben ihm Pibe, und hinten sitzt Jaiminho. Sie hören wieder Musik und spielen im Auto. An einer Ampel beobachtet eine Frau das spielerische Verhalten. Macu, der weiße Junge, sitzt am Steuer, dahinter ein Negro, Jaiminho. Die brasilianische Gesellschaft leidet an einer sozialen Tragödie. Es herrscht kalter Krieg, in dem Weiße und Negros einander gegenüber stehen. Bei 01:09:45 informiert die Frau die Polizei über etwas Seltsames: Negros in einem luxuriösen Auto. Einige Minuten später halten Polizisten das Auto an.

Die Aktion der Polizei wird in dem Film sehr gut inszeniert. Genauso gewalttätig und rücksichtslos geht es in der Realität zu. Ein Polizist ruft die Zentrale an. „Hallo Zentrale, wir haben hier zwei suspekte Subjekte. Zwei Typen, Farbmuster!“⁴¹⁰ Ein anderer Polizist spricht mit Macu. „Was ist los, erzähl. Du brauchst keine Angst zu haben, die Situation ist unter Kontrolle. Sie wollen dich entführen, nicht wahr?“

Die Bedeutung des Ausdrucks *cor padrão*, „Farbmuster“, der brasilianischen Polizei soll hier nicht übersehen werden. Die Intention des Regisseurs Jeferson De war es, das Thema ins Zentrum der Debatte zu stellen. Damit bringt er seinen Beitrag zur Debatte über das rassistische Verhalten der Polizei ein.

Es ist übliche Praxis der Polizei in Brasilien, die Negros zu erniedrigen. Das gehört zu unserer Landesgeschichte sowie zur Entstehung unserer Gesellschaft. Der Film bringt ein perfektes Beispiel dafür. Während der weiße Junge von der Polizei beschützt wird, werden die beiden Negros von vornherein verurteilt. Wegen der Zugehörigkeit zu ihrer ethnischen Gruppe werden beide anständige Bürger als Kriminelle behandelt. Muniz Sodré definiert die Hautfarbe in Brasilien als einen Faktor für Vermögen und Privileg. Wer weiß ist, hat per se ein geschichtlich hergeleitetes Vorrecht. Nach seinen Worten können nur Betroffene, wer Negro ist und in prekären Verhältnissen geboren, wissen, was das bedeutet. Wer dagegen helle Haut hat, selbst wenn derjenige sehr arm ist, wird nicht diskriminiert, das erleichtert vieles in seinem Leben.

⁴¹⁰ „Ai central! Dois elementos suspeito cor padrão.“

„Farbmuster“ gilt bei der Polizei konventionell als Code, als Ausdruck für Negro. Ab dem Moment dieser Feststellung von Seiten der Polizei hinsichtlich „Farbmuster“ ist Gewaltausübung die Regel. Die Situation ist sehr bekannt. Auch das Missverständnis mit der „Entführung“ ist im Alltag nichts Neues. Das geschieht in der Realität oft.⁴¹¹

Die drei Jungen streiten, denn Pibe und Jaiminho wollen nun wissen, in welche Machenschaften Macu verwickelt ist, sie wollen die Wahrheit erfahren (62. Sequenz, bei 01:11:10): Sorgen, Vorwürfe, Aufrechnen folgen. Wer hat Erfolg, wer lebt ohne Chance, wer überlebt, wer bleibt, wer geht. Die Situation eskaliert und Macu und Jaiminho kämpfen schließlich auf dem Boden miteinander. Schließlich verrät Macu ihnen seinen Auftrag. Er sieht sich dazu gezwungen, den kriminellen Auftrag zu erfüllen, weil er eine Schuld abzahlen muss.

In der 64. Sequenz (bei 01:13:47) in *Capão Redondo* wartet Paulo, der Manager von Jaiminho, auf sie. „Heute haben wir ein Interview bei einem Frühstück.“ Er untersucht das verletzte Gesicht von Jaiminho, öffnet dessen Mund. Das ist ein Hinweis auf die Sklaverei: Heute wie früher dient(e) das dazu, die Ware perfekt zu präsentieren und zu verkaufen. So wie der Besitzer eines Tieres sagt er: „Jaiminho, ich glaube, ich muss dich kastrieren, Mann!“. Andere Filme wie *Boleiro* von Ugu Georgert behandeln die Vergleichbarkeit der Situation heutiger Fußballspieler mit der Sklaverei. Es geht dabei nicht um die Freiheit eines solchen Professionals oder um die Disziplin, sondern um seine sozialen Beziehungen und vor allem um die Behandlung eines Negros, oft aus einer Favela stammend, durch die reichen Unternehmer.

Der Besitzer eines Tieres untersucht seinen Mund oder kastriert es, wenn er will. Er kann das Tier auch verkaufen, vermieten und daraus Gewinn ziehen und profitieren. Der Regisseur provoziert bewusst, indem er auf diesen Vergleich abzielt. Das Verhältnis zwischen dem Unternehmer und seinem Fußballspieler ist in Brasilien oft sehr ungleich. In der Regel kommt der eine aus dem Reichtum und der andere aus der Armut. *Bróder* bringt das typische Verhalten eines weißen machtvollen Fußballunternehmers ins Kino. Weder der Fußballspieler selbst noch seine Familie werden

⁴¹¹ Neulich ist in São Paulo, in einem Stadtteil der Mittelschicht, eine ähnliche Geschichte mit Bekannten real geschehen. Das Ehepaar – er ein Negro, sie eine blonde deutsche Frau – war in seinem Auto unterwegs und wurde von der Polizei angesprochen. Die Dame wurde gefragt, ob alles in Ordnung wäre. Ein Polizist schaut ihr ins Auge und fragt das, währenddessen ein anderer Polizist die Papiere ihres Mann als Beifahrer kontrolliert.

von ihm als Menschen respektiert. Paulo, der Unternehmer, behandelt nicht nur Jaiminho in dieser Weise respektlos, auch Elaine ist Opfer seines Verhaltens.

Als Jaiminho fragt, ob er Dollars dabei hätte, sagt Paulo: „ich wusste, dass diese miese Nutte von dir Geld verlangen würde“ (bei 01:14:45). Grenzüberschreitend und ungerecht greift Paulo in die private Sphäre von Jaiminho ein. In dieser Sequenz mit mehrfacher Gewalt stellt sich immer wieder die Frage, wo die Grenze zwischen Fiktion und Realität liegt. Die Diskriminierung gegen die Negros und die Trennung zwischen reich und arm sind aber tatsächlich so drastisch, dass darin die Hauptgründe der Konflikte liegen.

Was der Regisseur ab der 64. bis zur 72. Sequenz (01:13:47 bis 01:16:59) vorlegt, ist technisch gesehen einer der wichtigsten Momente des Films. Man könnte es als eine Parallelmontage definieren: Der eine Handlungsort ist die Wohnung der Eltern von Macu, die andere Handlung geschieht auf der Straße, zum Teil vor seinem Haus. Die Ereignisse werden, wie bereits bekannt, in Form eines harten Schnittes gezeigt. Man könnte die Darbietungsform auch als erzählende Montage definieren. Die Geschichte wird in einzelnen Teilen genau geklärt. Einige Großaufnahmen, wie bei den Gesichtern von Elaine und Francisco sowie von der Bibel und auch der Pistole. Vertikal wird sich die Geschichte durch kontinuierlich nebeneinander gelegte Einstellungen erschließen. Entsprechend der Analyse von Deleuze über die Montage inszeniert er eine Konfrontation zwischen „Parallelmontage“ und von ihm so genannter „Oppositionsmontage“.

„Die Parallelmontage von Griffith ersetzt Eisenstein durch eine Oppositionsmontage, die konvergierende oder zusammenlaufende Montage durch eine Montage der qualitativen Sprünge, „Springende Montage“. Alle möglichen Aspekte der Montage kommen da in einer großen Neuschöpfung nicht nur praktischer Verfahren, sondern auch theoretischer Konzepte zusammen oder leiten sich vielmehr davon ab: neue Konzeption der Großaufnahme, neue Konzeption der Akzelerationsmontage, Vertikalmontage, Attraktionsmontage, Intellektuell- oder Bewusstseinsmontage (...). Wir sind von der Kohärenz dieser organisch-pathetischen Gesamtheit überzeugt.“⁴¹²

Die Szenen in diesen sequenziellen Montagen sind meistens sehr kurz aber prägnant. Eine davon zeigt das Gesicht von Francisco, dem Stiefvater, in Großaufnahme in seinem Zimmer und wird dabei zu einem Kunstwerk stilisiert (bei 01:15:06). De

⁴¹² Deleuze: Kino 1, 1989, op. cit., S. 59.

legt hier eine meisterhafte Metapher vor. Das Gesicht erscheint wie eine Maske, die von nur einer Seite beleuchtet und durch das Licht in der Mitte geteilt wird. Eine Seite des Gesichts verbleibt in der Dunkelheit, auf die andere fällt etwas Licht. Er nimmt die Bibel in seine Hand und holt seine eigene alte Pistole heraus. Zwei Universen in einem Menschen: Der Grausame im Universum der Dunkelheit – die Waffe; der andere im Universum des Lichts der Gläubigen und des Christentums.

Francisco spürt durch seine Lebenserfahrung die Dimension des Problems, in das Macu involviert ist (72. Sequenz, bei 01:16:59). Er ahnt, es geht um einen Abschied und er umarmt Macu. Bei seinem Gespräch mit Macu steigern sich die Kameraeinstellung und die Montage definitiv zur Sprache. Der Wechsel zwischen Totale, Vogelperspektive, Nah- und Großaufnahme bringt die nötige Dynamik in die Sequenz. Stiefsohn und Stiefvater in Vogelperspektive erscheinen klein und in gleicher Höhe. Die Variation der Einstellungsgröße durch harten Schnitt vermittelt Unruhe, die Unsicherheit und den Stress der Situation.

Macu fährt jetzt direkt auf sein Schicksal zu (73. Sequenz, bei 01:18:25). Eine Aufnahme der Fahrt zeigt den Himmel durch das geöffnete Dachfenster des Autos. Der Kameramann sitzt vermutlich auf dem Beifahrersitz und hält die Kamera in Höhe seiner Füße. Ein Teil des Gesichtes von Macu und der Himmel sind zu sehen, eine mit Schönheit assoziierte Vorausblick seiner letzten Lebensminuten. Die Illusion eines Flugs wird erweckt. Die Bilder werden zu Metaphern.

In der 74. Sequenz (bei 01:19:17) zeigt eine subjektive Kamera Macu aus der Vogelperspektive. Er wird aus seiner eigenen Hütte heraus beobachtet. Drinnen befinden sich Serjão und Napão. Serjão stellt eine typisch brasilianische Fusion aus Afrikaner und Indianer dar mit dunkler Haut und Augen und Haaren, welche keine afrikanischen Haare, sondern glatt sind. Napão hat keine Indianer- oder Europäer-Charakteristik, er ist ein ursprünglicher Angehöriger eines afrikanischen Volkes. Macu stellt eine typisch brasilianische Mischung aller drei Rassen dar, wobei die europäischen Merkmale überwiegen.

In der 75. Sequenz (bei 01:20:11) betont die Montage die Kontinuität. Macu öffnet mit Kraft. Ein Schnitt zeigt ihn vom Innern der Hütte her. Er erscheint plötzlich inmitten von Licht. Die besondere Lichtkomposition trägt die Konnotation für seine letztendliche Reaktion auf die Kriminalität. Macu gibt sein Leben hin im Namen einer Freundschaft. Die Überbelichtung im Raum wird durch eine Nahaufnahme von dem

Innenraum der Hütte gegen die geöffnete Tür erreicht, vermutlich mit Unterstützung weiterer künstlicher Belichtung neben dem Tageslicht. Die Licht ist so intensiv, dass man das Gesicht von Macu kaum erkennen kann. Auch hier spricht das technische Element des Films, in diesem Fall die Beleuchtung, eine deutliche Sprache. Macu stirbt nicht in der Dunkelheit. Der Film endet mit einem Schuss von Napão auf Macu, wie mehrere Male im Verlauf der Handlung bereits signalisiert wurde.

Während des Nachspanns zeigt der Film eine Vogelperspektive von Capão Redondo. Dadurch wird auf die komplexere und generelle Gültigkeit der Thematik hingewiesen.

Hinsichtlich der genauen Beachtung der im Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* vorgegebenen Ansprüche für einen Film des Cinema Negro lässt sich zusammenfassend feststellen: Aus der Lebensperspektive der drei jungen Männer Macu, Pibe und Jaiminho spiegelt der Film *Bróder* die Realität eines brasilianischen Slums. Versuchen wir aber die Genese des Films aus dem Cinema Negro und dem Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* herzuleiten, finden wir einige Aspekte, welche uns vor neue Fragen stellen. Es handelt sich darum, ob der Negro in diesem Film nicht doch wieder in die Bereiche der Stigmatisierung und Stereotype rutscht. Ja, das gibt es bei *Bróder*. Wäre es nicht ein Film, der sich die Regeln des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* auf die Fahnen geschrieben hat, wäre es beispielsweise alltäglich, dass gerade der junge Mann mit der stärksten Ausprägung eines afrikanischen Phänotyps den Killer darstellt, wie es bei Napão der Fall ist. Unter allen Schauspielern dieses Films ist der Darsteller von Napão, Du Bronks, der mit der dunkelsten Hautfarbe und der klaren Charakteristik eines Afrikaners.

Weitere Merkmale des Films, die als Stereotype bewertet werden müssten, sind: Ein böser Witz gegen Negros in Brasilien besagt, dass ein Negro nur erfolgreich sein kann, wenn er ein guter Fußballspieler ist. Das trifft auf Jaiminho zu. Enthält der Film *Bróder* wirklich klassische Stereotype in Bezug auf Negros? Trotz der Reihe von sehr kompetenten Diskussionen, die der Film hinsichtlich der Lebensumstände dieser ethnischen Gruppe ins Kino bringt? Diese Frage bleibt hier unbeantwortet stehen. Sie bietet Stoff für weitere Projekte und Studien, welche sich spezifisch mit diesem Aspekt des Films *Bróder* im Abgleich mit dem Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* – *Dogma Feijoada* befassen könnten.

5.3.3 Rogério de Moura

Der Regisseur und Drehbuchautor Rogério de Moura nahm zwischen 1993 und 1996 an unterschiedlichen Filmworkshops des Kulturamtes in São Paulo teil. Zwischen 1997 und 1998 unterrichtete er dann selbst die Fachgebiete „Geschichte des Kinos“ und „Regie und Drehbücher für Filme“. Hinsichtlich der Diskussion über das Cinema Negro in Brasilien erzählte er:

„Es gibt nicht nur einen einzigen Gesichtspunkt. Unsere Erfahrung ist so etwas wie unübertragbar. Wir haben unsere eigenen Traumata, Glück, Schmerz, usw. Wenn ein Mensch Kunst macht, ob es ein Maler oder ein Regisseur, ein Musiker oder Architekt sei, dem nützt seine Lebenserfahrung. Man muss nicht unbedingt betonen, dass ein Negro eine bestimmte Kunst gemacht hat. Es kommt einfach heraus, denn es ist ein Gesichtspunkt, der in der Afroabstammung gründet.“⁴¹³

Moura ist sich seiner Stellung in der brasilianischen Filmgeschichte sehr bewusst. „Ich bin der 8. Regisseur in der Filmgeschichte Brasiliens, der einen Spielfilm dreht. Das ist in 2007 zweifellos eine sehr merkwürdige Sache“. Mit *Bom dia Eternidade* liegt ein weiterer Film vor, der nach den Ansprüchen des Manifests (siehe Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* und Manifest der Recife) realisiert wurde. Namen wie Noel Carvalho, Rogério de Moura, Daniel Santiago, Joel Zito Araújo, Ari Cândido Fernandes und Jeferson De bezeichnen eine Generation. Es sind Negros, die sich treffen, um Filme zu diskutieren. Sie zeichnen verantwortlich für eine neue Ära des brasilianischen Films. Daraus resultiert das Cinema Negro.

5.3.3.1 Bom dia Eternidade, 2010

Der erste Film des Regisseurs Rogério de Moura, *Bom dia Eternidade*, „Guten Tag Ewigkeit“, 2010, zeigt im Zentrum eine Negra Familie. Die Protagonisten sind Odete, gespielt von Zezé Motta und Clementino, gespielt von Jaoa Acaiabe. Es handelt sich um einen Spielfilm, der eine Fantasiegeschichte erzählt. Eine Geschichte, grundsätzlich unmöglich innerhalb der Bedingungen menschlicher Existenz, die aber durch die großartige Interpretation der Schauspieler dennoch eine gewisse Glaubwürdigkeit erreicht. Clementino ist ein fiktiver Fußballspieler, der alt, krank und in der Anonymität lebt. Eines Tages geschieht ein Wunder. Er gesundet von Tag zu Tag etwas mehr von seiner schweren Krankheit, dann beginnt der sehr alte Mann, sich

⁴¹³ ROGÉRIO DE MOURA: <http://rogeriodemoura.blogspot.com/>

etwas zu verjüngen, er wird jünger und jünger, bis er zum Kind wird und schließlich verschwindet.

5.3.3.1.1 Sequenzanalyse

Die ersten zwei Minuten des Vorspanns erlebt das Publikum die Variante einer Großaufnahme: ein Auge von Clementino, gespielt von Joao Acaiabe, führt das Publikum in die avantgardistische Phase des internationalen Kinos hinein. Über eine Dauer von 49 Sekunden schaut im Filmtheater das große Auge eines Negros die Zuschauer an. Die Einstellung signalisiert u. a. die raumzeitliche Einheit in dem Film. Nach Deleuze: „Der Affekt ist eine Entität, das heißt Potential oder Qualität. Er wird ausgedrückt.“⁴¹⁴ Bei *Bom dia Eternidade* verfolgt der Regisseur Moura die sieben Ansprüche des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro*. Es gibt viel auszudrücken. Keine Großaufnahme existiert ohne ein bestimmtes Ziel. Auch unabhängig von allen anderen Ausdrucksweisen birgt sie „Potential oder Qualität“.

In der 2. Sequenz (bei 00:02:43) vergleicht sich der alte Ex-Fussballspieler mit einer Kakerlake, die frei auf dem Boden herumspaziert. „Siehst du diese Kakerlake? Sie lebt besser als ich. Sie geht überall hin“. Damit geht der Regisseur tief in die Interpretation der psychischen Zustände alter Menschen. Vor allem, wenn sie durch Krankheit ihr Leben ändern müssen und den wichtigsten Aspekt des Lebens verlieren: die Freiheit. Das ist eine der zentralen Aussagen des Werkes.

Odete öffnet die Fenster, die Kamera schwenkt auf einen Vogelkäfig, in dem die Vögel unruhig von einer Seite zur anderen flattern. Ein selten verwendetes filmisches Mittel wurde direkt am Anfang des Films eingesetzt: die Vorausblende. Durch den Satz „du sturer Junge“ lenkt der Regisseur die Aufmerksamkeit auf das Alter des Greises und signalisiert eine zukünftige Auseinandersetzung mit der Zeit.

Die Vorausblende ist ein filmisches Element, welches das Publikum stark einbindet. Das Publikum spekuliert dadurch und denkt mehr; es gerät in Erregung und Unsicherheit, denn die Information über die Zukunft der Story fehlt ja noch. Die Vorausblende ist ein kinematografisches Element, welches durch die bewegenden Bilder unser emotional beeinflusstes und intellektuelles Denken reagiert. So wirkt nach Deleuze der Film auf unser Gehirn und Nervensystem.

⁴¹⁴ Deleuze: Kino 1, 1989, op cit., S. 135.

Auch das kulturelle Gedächtnis ist von Beginn an ein Bestandteil dieses Films. Clementino lebt von seiner Vergangenheit. Die Fernbedienung eines Videogeräts transportiert ihn zu seinem digitalen Gedächtnis. Ein als Video gespeichertes Interview für eine Sportsendung im Fernsehen vermittelt ihm noch einiges Lebensgefühl. Er taucht dadurch in die Bilder seiner früheren Lebensphase als Fußballspieler ein. Die Vögel in seinem Wohnzimmer rufen die Erinnerung an die Freiheit wach. Die Kamera steht fest im Wohnzimmer und folgt den langsamen Bewegungen von Clementino durch den Flur in Richtung auf sein Zimmer. Die Kontinuität dieser Szene gibt dem Zuschauer durch wechselnde Kamerapositionen Orientierung.

Aus der Perspektive der Straße zeigt die Kamera das Fenster. Dort erscheint ein alter Mann – Clementino, der mit ruhiger Bewegung am Fenster steht, um die Straße zu betrachten (4. Sequenz, bei 00:07:43). Ein Schnitt, und die Kamera beobachtet zusammen mit Clementino die Menschen draußen auf der Straße. Mit einem langsamen Schwenk bzw. einer Kopfbewegung von rechts nach links folgen sie einer jungen Dame, die durch die Straßen geht. Bei einem ca. 180°-Winkel mündet das Szenarium in eine erstaunliche Bilderkomposition. Ein Mensch, fast unkenntlich, zieht einen Wagen, es ist der Müllsammeler⁴¹⁵. Er, ein Negro, schleppt wie ein Pferd einen Wagen voller Altpapier, Plastik und Glas. Er trägt schmutzige Kleidung, hat lange Haare, sieht sehr ungepflegt aus und hinkt. Es erscheint die Figur eines Menschen in seinem schlimmsten Grad von Elend und Erniedrigung. Ohne Schnitt schwenkt die Kamera zurück und folgt der Bewegung des Pferde-Mannes mit seinem Besitzum. Die Musik zu dieser Szene schrieb Fernando Forni.

In der Küche erschrickt sich Odete. Wie im Delirium sieht sie die Erscheinung ihrer Schwester, mit der sie seit Jahrzehnten den Kontakt abgebrochen hat. Durch eine rosa-pinke Beleuchtung vermittelt der Regisseur den Unterschied zwischen Illusion und Realität, die in der Mise-en-scène pa-rallel laufen. Odete diskutiert mit ihrer „Schwester“ und dann merkt sie, sie ist allein in der Küche (5. Sequenz, bei 00:08:41). Moura setzt sehr gute SchauspielerInnen in Szene. Die Schauspielerin Zezé Motta – Odete – verkörpert eine reife und elegante Schönheit in ihrer sehr natürlichen Ausstrahlung.

⁴¹⁵ Bis heute wird in Brasilien der Müll nicht getrennt. Es gibt aber diverse Recycling-Nutzung, sowohl für Papier als auch für Plastik und Glas. Wer kein Geld hat, versucht auf der Straße die drei Müllsorten zu finden, um sie zu verkaufen.

In der 6. Sequenz (bei 00:09:32) wird mit der Anwesenheit des Schauspielers Antonio Pitanga in der Rolle von Calunga eine sehr schöne Stimmung erzielt. Pitanga war ebenfalls ein Pionier des brasilianischen Films und Fernsehens. Zwischen 1960 und 2011 hat Pitanga 58 Filme inszeniert. Zwischen 1968 und 2013 arbeitete er in 35 unterschiedlichen Fernsehserien mit. Pitanga hat auch Regie geführt bei dem Film *Na Boca do Mundo* (1978).

Es klingelt. Odete geht an die Tür (6. Sequenz, bei 00:09:32). Wie ein Sonnenschein mit einer absolut sympathischen Stimme: „Dona! Odete! Die Zeit vergeht für Sie nicht?“ Die Schönheit von Zezé Motta (Dona Odete), selbst im hohen Alter, wurde durch Pitanga in dem Film hervorgehoben. Es sind ausgezeichnete Negro SchauspielerInnen, die die Geschichte des Theaters, Kinos und Fernsehens in Brasilien geprägt haben und die sich in dem Film von Moura unter dem Motto des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* vereinen.

Die Negro SchauspielerInnen bekommen in den Filmen dieser brasilianischen Kino-Phase tatsächlich besonders gute Rollen, die ihr Talent und ihre Schönheit zum Blühen bringen.

Noch ein Freund ist angekommen, Barbosa, gespielt von José Vasconcelos. In der Handlung treffen sich die Freunde und die Familie von Clementino, um seinen Geburtstag zu feiern. Die Freunde, Calunga u. a., waren wie Clementino ebenfalls Fußballspieler. In dieser fast dreiminütigen Sequenz wird durch verschiedene Einstellungsgrößen einerseits die Freundschaft der alten Fußballkollegen gezeichnet, andererseits werden die Gesundheitsprobleme von Clementino ins Zentrum gerückt. Die alten Freunde laden Clementino zu einem kurzen Ausflug durch die Stadt ein, um etwas frische Luft zu schnappen.

Gegen seinen Willen muss Clementino seine Freunde begleiten (7. Sequenz, bei 00:12:12). Diverse Kameraeinstellungen definieren die Dynamik des Ausflugs. Zunächst steht die Kamera in Halbtotale vor dem Haus von Clementino, hinter dem Auto, und filmt, wie das Auto fährt und sich von der Kamera entfernt, während ein Rechtsschwenk Odete am Fenster zeigt. Dann ist die Kamera vorne auf dem Auto fixiert. Die Freunde im Auto werden während der Fahrt mit Naheinstellung gezeigt. Bald folgt eine Totaleinstellung mit einer sehr kurzen Kamerabewegung vom Dolly aus, der seitlich neben dem Auto fährt. Hier wird das Auto frontal etwas von rechts

gezeigt, die Kamera wird schneller fortbewegt als das Auto. Mit einem Kurzschnitt zeigt der Regisseur das Auto gleich darauf aus anderer Perspektive. Die Kamera bleibt stehen und filmt das Auto von hinten im Panorama, während es sich entfernt. Die drei Männer unterhalten sich im Auto; die Tontechnik stellt das Gespräch akustisch in den Vordergrund.

In der 10. Sequenz (00:13:48) fährt das Auto durch eine Straße, die Kamera befindet sich im Auto, als die drei Freunde eine vierte Person, einen Mann aus ihrer alten Clique, auf der Straße erkennen. „Schau, dort ist Capilé. Hey Capilé! Du alter Verrückter!“. Capilé, gespielt von Renato Consorte, geht auf das Auto zu und erkennt seine drei Freunde. Die Kamera folgt seiner Bewegung aus der Total- bis in die Nahaufstellung.

Der Film betont leider auf verschiedene Weise den Sexismus und die sexuelle Belästigung von Frauen. Der Blick von Moura erweist sich als ganz typisch für brasilianische Männer. In der 10. Sequenz (bei 00:13:48) lässt Capilé seinen Hund an die Hündin einer unbekannten jungen Dame so nahe herankommen, dass die beiden Tiere mit dem Sexuellakt beginnen. Später, als sein Freund ihn kritisiert, sagt er „habt ihr schon von Viagra gehört“. Das mutet fast wie eine gezielte Werbung für das medizinische Potenzmittel für Männer an. Danach sagt er ganz klar zu seinem Freund: „Den Hund nutze ich, um meine Belästigung junger Mädchen (im Sinn von junge Frauen) zu tarnen (...)“. Alles endet mit Spaß und viel Lachen. Es ist aber eines der gravierenden Fehlverhalten der Brasilianer. Sie sind kulturell betrachtet meist sexistisch. Es wird oft als „normal“ angesehen, dass sie die Frauen mit Betonung auf bestimmte Körperteile rücksichtslos auf der Straße anschauen. Diese Form von Belästigung steigert sich durch Gesten, unangenehme Sätze wie „você é gostosa! – Du bist lecker!“ und nicht selten, je nach Gelegenheit, durch grenzüberschreitenden Körperkontakt.

In diesem Film bleibt der Sexismus auf dem Niveau von „Lob“, „nett anzuschauen“ und Annäherung, um eine Kontaktaufnahme zu versuchen. Es ist dennoch ein negatives Signal in Hinsicht auf das immer wieder aktuell diskutierte Thema des Sexismus und die dadurch verursachten psychischen Schädigungen der Frauen. Leider kann man in dem Film *Bom Dia Eternidade* Sexismus identifizieren – der Regisseur ist ein Mann.

In der 12. Sequenz setzen sich die vier Freunde, Clementino, Barbosa, Calunga und Capilé, in ein Lokal, um zu essen und einer von ihnen erinnert sich an Ivone. An dieser Stelle erklärt eine Rückblende diesen Teil der Geschichte. Die Erinnerung von Clementino weist zurück in seine Jugend. Damals schon mit Odete verheiratet, lässt er sich von seiner Schwägerin Ivone verführen und schläft mit ihr in seinem Ehebett. Odete bleibt aber bei ihrem Mann, jedoch beendet sie für immer den Kontakt mit ihrer Schwester. Sie hat ihrer Schwester nicht vergeben und dadurch findet sie keine Ruhe.

In die Rückblende fügt der Regisseur ein Flash-forward – eine Vorausblende ein, in der Ivone Clementino „sturer Junge“ nennt. Er betont, „jetzt du auch? Odete nennt mich immer wieder so – sturer Junge“. Ein passendes Zitat von Deleuze definiert die Sequenz folgendermaßen:

„Es handelt sich also um Verzweigungen der Zeit, die der Rückblende eine Zwangsläufigkeit und den Erinnerungsbildern eine Authentizität, die Last einer Vergangenheit geben, ohne die sie konventionell blieben.“⁴¹⁶

Die Komposition beider filmischer Elemente transportiert eine doppelte Emotion zum Zuschauer. Zum einen identifiziert man das Rätsel um Ivone, zum anderen erregt der Ausdruck „Junge“, im Sinne von „Kind“ die Neugier.

In der 14. Sequenz verfolgt Odete wieder die Wahnvorstellung, Ivone wäre bei ihr. Odete ist, bedingt durch den zurückliegenden Vorfall, psychisch erkrankt. Schließlich bleibt der Konflikt zwischen den beiden Frauen bestehen.

Die vier Freunde entscheiden sich, den alten Fußballplatz, auf dem sie in früheren Zeiten gespielt haben, zu besuchen (17. Sequenz, bei 00:21:21). Eine Fußballmannschaft spielt und die Gruppe der vier Freunde versucht, sich an die gesamte frühere Mannschaft zu erinnern. Von den vier Männern besitzt Calunga – der Negro in der Gruppe – das beste Gedächtnis. Er präsentiert die Mitglieder der Mannschaft in der gleichen Reihenfolge wie sie auf einer Fotografie zu sehen sind. An die Struktur, also die erste, zweite und dritte Reihe von Männern auf dem Foto, kann sich das kulturelle Gedächtnis besser anheften. Das Bild hängt bei vielen Fußballspielern an der Wand, wie auch bei Clementino, und kann die Erinnerung aktivieren.

⁴¹⁶ Deleuze: Kino 2, op. cit., S. 72.

Die 21. Sequenz, in der Calunga die Fußballspieler identifiziert, wurde aus einer Komposition von Rückblende und der aktuellen Zeit montiert. Um die Vergangenheit darzustellen, wird eine Szene in schwarzweiß gezeigt. Calunga sieht auf und stellt die Mannschaft vor, als ob sie gegenwärtig wäre. In Wirklichkeit wurde eine Mannschaft mit jungen Schauspielern präsentiert. Bei jedem Mann beschreibt er etwas Lustiges. Bei sich selbst betont Calunga nur seine Schönheit. Es ist sehr angenehm, von einem Negro zu hören, „ich war immer hübsch, schau mal diese Haare“. Gerade diese positive Haltung zu sich selbst ist ein wichtiges Detail und kann den destruktiven Mechanismen des dem Land aufoktroierten Aufhellungs-Prozesses etwas entgegensetzen. Die Haare. Ein großes Drama liegt verborgen unter dieser Frage danach, wer „gute Haare“ und wer „schlechte Haare“ hat. Es gehört zu dem kulturellen Gedächtnis brasilianischer Negros, dass ihre Haare „ruin“ – schlecht – wären. Dieses Thema betrifft insbesondere die Frauen von Kindheit an. In dem Film macht es einen sehr guten Eindruck, wenn Calunga die Haare eines Negros positiv auffasst. Auf diese Sequenz folgt die Rückblende mit der Präsentation eines Fußballspiels aus früherer Zeit. Bei der Beschreibung aller Spieler wurde ein Mann vergessen. Der sogenannte Birita. Das heißt Schnaps. Sein Kurzname weist auf seinen Alkoholismus hin.

Als wichtiges Kriterium ist zu bemerken, dass Birita die dunkelste Haut von allen Fußballspielern hat. Obwohl der Regisseur das Image der Negros verbessern will, rutscht er fast in die gleichen Klischees ab, in denen der Negro wiederum benachteiligt bleibt.

Die 23. Sequenz (bei 00:26:17) verbindet den Namen Birita mit dem Negro Müllsammler, der in der 4. Sequenz (bei 00:07:43) vorgestellt wurde. Unter allen Kollegen ist der dunkelste derjenige, der das Schicksal mit der größten Tragik erleidet. Die Geschichte der Negros in Brasilien bringt bis heute ein hochgradig negatives Gedächtnis mit sich. Eine davon betroffene Person trägt von Kindheit an tiefe Verletzungen mit sich, aus welchen sich verschiedene psychische Krankheiten entwickeln können. Es sind in Brasilien im Rahmen der Bekämpfung der Rassendiskriminierung bereits Spezialisten in den Fachbereichen Psychologie und Psychiatrie tätig. Die Aussage von einem Freund im Januar 2013 war in dieser Hinsicht bemerkenswert. „Manchmal ist die Gewalt gegen uns Negros in Brasilien so groß, dass man das Gefühl hat, der Körper und die Seele sind betäubt. Es sind Ereignisse im Alltag,

an denen man deutlich merkt, es passiert nur, weil man Negro ist. Wenn man ein Eurobrasilianer wäre, wäre es nicht zu diesem Grad von Gewalt gekommen.“

Birita war bereits ein Opfer seiner Gesellschaft, als er in seiner Jugend Alkoholiker wurde und ist noch in der aktuellen Zeit im Film durch eine unmenschliche Realität betroffen.

In der 25. Sequenz (bei 00:26:38) trifft sich der andere Teil der Familie von Odete und Clementino: seine Töchter Leila und Neide und ein Enkelkind. Merkwürdigerweise hat eine Tochter von Odete, Leila, ihre Haare blond gefärbt. Sie fragt, „Mama, wie findest du das? Die drei, Odete, Neide und der junge Enkel schauen sie kritisch an und ... – verlieren kein Wort darüber. Man taucht lieber in ein anderes Thema ein. „Ah! Wie dieser Junge groß geworden ist (...)“, sagt Odete. Die Strategie des Regisseurs verfolgt dabei zwei Absichten.

Zum einen besteht bei manchen Negros der Wunsch, wie Eurobrasilianer aussehen zu können. Das sollte aber keine Besonderheit darstellen, insofern viele Europäer ihrerseits ihre Haare braun oder schwarz färben, sodass die Chemieindustrie für Haarfärbeprodukte gigantisch ist. Selbstverständlich kann es als normal gelten, wenn die Negros dieses Verhalten teilen. Es gibt aber nur wenige Negros weltweit, die ihre Haare blond färben. In Brasilien sind sie die absolute Ausnahme.

Auf der anderen Seite steht die Dimension der politischen Diskussion über die Stellung der Negros im Hintergrund dieser Szene, wo über den Aufbau des Selbstwertgefühls der Negros debattiert wird. Dort wird versucht, die Gesellschaft zu überzeugen, dass jede ethnische Gruppe vom Aussehen her unterschiedlich sein darf, und es wird ein positives (Selbst-)Bild der Negros und ihrer eigenen besonderen Schönheit implementiert. Leila ist aber sehr glücklich mit ihrer blonden Frisur.

Eine der gravierendsten Institutionen bezüglich der Gewalt an Negros in Brasilien ist die Polizei. In der 26. Sequenz (bei 00:28:29) zeigt Moura ein Beispiel des Kontaktes zwischen der Polizei und einem Bürger bei einem Konflikt. „Hände hoch Vagabund!“ Nach einer besonderen Anmerkung von Moura sind die Polizisten in der Mehrheit Eurobrasilianer. Bei den „Tätern“ handelt es sich aber meistens um Negros. Widerspruch hin, Widerspruch her; die Regisseure des Cinema Negro versuchen weiter, einen neuen Stil zu erschaffen. Warum soll in einem solchen Film der Negro als Gewalttäter gezeigt werden? Das bleibt hier als Frage stehen, denn in der

vorliegenden Analyse werden Filme interpretiert, welche den Ansprüchen des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* entsprechen sollten.

Ähnlich wie im Film *Bróder* werden die alten Männer von der Polizei mit Respekt behandelt, weil Clementino von einem Polizist als Fußballspieler erkannt wurde. Eine Rückblende in schwarzweiß offenbart die Erinnerung des Polizisten an seine Kindheit. Eine Naheinstellung zeigt die Hand von Clementino mit einem Autogramm für den Polizisten, seinen Fan.

Ein kurzer Schnitt – es folgt eine Musikszenen mit dem Schwiegersohn von Clementino und Odete. Sie spielen ihre Musikinstrumente in einer Art Battle. Der Eurobrasilianer spielt ein Cavaquinho – die Variante einer kleinen Gitarre mit vielen Saiten, sehr beliebt in der Samba. Der Afrobrasilianer spielt dagegen ein Tamburin, eine sehr kleine Trommel, wobei es sehr schwierig ist, damit einen guten Ton zu erreichen. Das Tamburin ist die Seele des Samba-Orchesters. Der Negro Musiker ist der Mann von Neide, er drückt sehr viel Selbstbewusstsein aus (31. Sequenz, bei 00:32:45).

Unterwegs genießen die alten Männer ihren Ausflug, lachen, singen, erzählen Witze. Die Kamera war zunächst im Auto fixiert wie in der 7. Sequenz. Danach stand die Kamera auf einem Kran und zeigt das Auto von oben. In der Regel benutzen die Regisseure eine solche Vogelperspektive, um das Ende des Films zu signalisieren. Das ist hier nicht der Fall. Das Auto fährt langsam um einen Platz herum.

An diesem Platz trifft die Gruppe noch zwei weitere alte Freunde – Preto Braz und Boia Fria. Wieder taucht im Film eine deutlich sexistische Einstellung auf. In diesem Fall handelt es sich nicht um direkte Belästigung, aber dennoch um etwas Verstörendes. Die zwei Rentner halten sich an einem Platz mit vielen Plakaten auf, auf denen die Zahlen von 1 bis 10 geschrieben sind. Es handelt sich um Bewertungsnoten, je nachdem, wie hübsch, sehr hübsch, weniger hübsch die Frauen sind, die an ihnen vorbeigehen. Sie deuten auf die Noten für die Frauen und diskutieren untereinander darüber. Selbst wenn die Szene als Ausdruck „sympathischen Humors“ vermittelt werden sollte, verbleibt im Hintergrund der Nachgeschmack dieser Positionierung des Regisseurs und Drehbuchautors Rogério de Moura zum Thema Sexismus und dessen Variationen (vgl. 33. Sequenz, bei 00:33:40).

In der 35. Sequenz (bei 00:36:19) fliegt ein Ball ins Auto, als sie schon in der Straße von Clementino angekommen waren. Der Fahrer steigt aus und konfrontiert die Jungen mit den Worten „wenn ihr den Ball haben wollt, dann holt ihn euch.“ Er fängt an, mit dem Ball zu spielen, und nun steigt einer nach dem anderen aus dem Auto, sogar Clementino. Die Musik ist ein sehr fröhlicher Samba und besteht nur aus dem Ton einer Cavaquinho. Eine Naheinstellung zeigt zuerst Clementinos Bein, dann seinen Oberkörper, geht auf sein Gesicht, dann zum Ball und zu seinem Fuß. Trotz seiner Krankheit kommt er an den Ball heran und bringt ein schönes Spiel zustande. Im Nu geht der Ball unter dem Bein des Jungen durch. Das bringt alle zum Jubeln. Ein kurzer Schnitt, die Atmosphäre wird durch Samba festlich belebt. Seine Freunde umarmen ihn und sagen „Clementino, du bist zurück im Leben.“ Auch auf diesem Satz liegt eine kurze Vorausblende auf Clementinos Zukunft. Samba, Bier und Fussball. So fasst man ein schönes und einfaches Wochenende der Brasilianer zusammen.

In der 41. Sequenz (bei 00:37:30) kommen die vier Freunde zurück nach Hause. Die Familie und der Freund warten auf Clementino. Die Kamera behält eine Naheinstellung bei, abgesehen von einem Schwenk von unten nach oben, in dem die Kamera sehr langsam den Körper einer jungen Dame im Detail abfährt: von ihrem Nabel langsam entlang ihres Bauches, dann über ihre Brust und das Gesicht. Die anderen Menschen werden wieder in der Nahaufnahme gezeigt. Leila mit ihren blonden Haaren neben ihrem eurobrasilianischen Mann erregt etwas Aufmerksamkeit. Abgesehen von den Worten der Tochter und des Schwiegersohns wurde der Ton bei der Begrüßung aller Freunde durch den der Cavaquinho ersetzt. Ein kurzer Schnitt versetzt den Zuschauer nach draußen.

Vor der Tür im Auto sind die drei Freunde von Clementino dabei, sich zu verabschieden (42. Sequenz, bei 00:38:45). Odete und Clementino stehen an der Tür. Calunga sagt, „Clementino nimmt das Leben nicht so ernst“. Capilé, gespielt von Renato Consorte, ergänzt ironisch: „du wirst nicht leben nach dem Ende des Lebens.“ Das war der letzte Satz dieses Schauspielers vor einer Filmkamera. *Bom dia Eternidade* war der letzte Film, an dem er mitgewirkt hat. Er konnte auf eine sehr erfolgreiche Karriere als Film- und Fernsehschauspieler zurückblicken. Renato Consorte starb in São Paulo am 26. Januar 2009.

Eine Vorausblende nach der anderen kennzeichnet den Dialog: Nach dem Fest diskutieren Dora und Clementino. Sie sagt, „ich gehe ins Bett. ich bin deine Frau, nicht deine Mutter“. Eine Panorama-Einstellung zeigt die Morgendämmerung über den Dächern eines alten Stadtteils der großen Metropole São Paulo. Aus den Bildern von Moura geht nicht hervor, dass hier ca. 20 Millionen Menschen leben. Clementino wird seiner selbst gewahr und merkt, dass er nicht mehr krank ist (44. Sequenz, bei 00:40:59). Wie ein Wunder. Er schreit nach Odete und zeigt seinen Arm. Die Musik, eine Symphonie aus Saxophonen, untermalt die Atmosphäre. Die Kamera steht fest mit einer Amerikanischen Einstellungsgröße und definiert den Oberkörper und Arm von Clementino.

Die Rolle der Ärztin wurde in Rogério de Mouras Film von der Negra Schauspielerin Lizette Negreiro gespielt. Sie ist eine bekannte Schauspielerin, die sehr oft Rollen als Dienstmädchen oder Haushälterin im Fernsehen gespielt hat. Joel Zito de Araújo hat das dokumentiert, indem er sie in einer dieser Rollen in der Fernsehserie „*Como salvar meu casamento*“ zeigt; vgl. *A Negação do Brasil*, 29. Sequenz, bei 00:23:42. Es ist die Regel in der Geschichte von Film und Fernsehen in Brasilien, dass eine Rolle wie die der Ärztin von einer Eurobrasilianerin gespielt wird. Es kommt so selten vor, eine solche Rolle von einem Negro oder einer Negra verkörpert zu sehen, dass dadurch der Film sofort eine besondere Stellung in der brasilianischen Filmgeschichte erhält. Es handelt sich um einen absolut banalen Aspekt in mehreren Ländern auf der Welt, doch keinesfalls in Brasilien. Freiheit und Würde sind in der Wirklichkeit nicht gleich verteilt, obwohl dieser Anspruch doch ganz klar zu der Landesverfassung gehört.

Der Regisseur vergleicht die Gesundheit von Clementino mit der Unabhängigkeit des Landes (48. Sequenz, bei 00:45:15). Bei der Feierlichkeit des 7. Septembers – dem Tag der Unabhängigkeit Brasiliens – wandert Clementino durch die Straße, inmitten der Menschen und des Umzugs. Die Kamera zeigt in Totaleinstellung den Umzug und gleichzeitig Clementino, der tanzt, lacht und spielt wie ein Kind und rückwärts läuft. Hier sind zwei Metaphern, zum einen die Unabhängigkeit selbst, zum anderen der Rückwärtslauf der Zeit in seinem Leben. Clementino wird von Tag zu Tag nicht nur gesünder, vielmehr kehrt er auch zu seiner Jugend zurück.

Eines Tages erschrickt Odete sich, als sie am Morgen seiner gewahr wird, und Clementino als ca. 40 Jahre junger Mann im Bett neben ihr liegt (62. Sequenz, bei

00:51:34). Dieser junge Clementino wurde von dem Schauspieler Eduardo Acaiabe, dem Sohn von Joao Acaiabe, gespielt.

Zwischen der 64. Sequenz (bei 00:53:28) und der 67. (bei 00:55:23) erscheint Clementino wieder als erfolgreicher Fußballspieler. Seine Frau Odete wirkt wie seine Mutter. Danach wird sogar einmal von seinem Kameraden gefragt und erstaunlicherweise bestätigt sie es. „Ja ich bin seine Mutter“. So jung war Clementino geworden.

In der 76. Sequenz (bei 01:04:19) wird der inzwischen sehr junge Clementino von dem Müllsammler erkannt. „Das ist wie verrückt, aber ich kenne dich. Aus meiner Jugendzeit (...)“, er glaubt es selbst nicht, zeigt Clementino aber die Fotos von seiner Mannschaft. Das war sein einziges Vermögen zwischen all dem Müll. Sie unterhalten sich und dabei wird klar, dass er Birta ist, der Fußballspieler aus der gleichen Mannschaft wie Clementino und sein Freund. Bei dem Gespräch sagt Clementino, „stell dir vor, man könnte alles in seinem Leben noch einmal erleben“. Die Antwort war eindeutig. „Ich kann mir das nicht vorstellen. Es gibt Leben mit so vielen Dornen, so vielen Dornen! Es lohnt nicht, sich nochmals daran zu stechen. Ich kenne die Freude, aber ich denke, dass die Trauer gewonnen hat.“

In der 79. Sequenz (bei 01:09:37) wird die Figur der Frau im Film von Moura in eine kanonische und bequeme Position gebracht. Es wurde gefragt, ob Odete seine Mutter wäre. Clementino antwortet. „Nein sie ist meine Frau. Aber Frau und Mutter, das ist alles das Gleiche.“ Eines Morgens nach einer gemeinsamen Nacht mit ihrem jungen Mann stellt Odete fest, dass ihr Mann ein Kind geworden ist. Sie steigt von der Mutter zur Großmutter auf, und so geht es weiter, bis Clementino als kleines Baby einfach verschwindet.

Der Film von Rogério de Moura erreicht in vielen Aspekten sein Ziel hinsichtlich der Ansprüche des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro*. Hier wird der Negro in den Facetten seines Schicksals dargestellt. Der Film erlaubt keine romantische Täuschung in Bezug auf Rassendemokratie. Je dunkler die Haut ist, desto mehr Dornen säumen den Weg.

6 Bewertung und Ausblick

6.1 Postkoloniales Gedächtnis und die Ästhetik der Subalternen

In Hinsicht auf die Diskussion, die sich gezielt seit den 90er Jahren um einige brasilianische Filme unter dem Begriff „*Cinema Negro*“ ausprägt, wurden im Verlauf dieser Arbeit einige Fragestellungen und Hypothesen gebildet. Die ersten Fragen lauteten: „Kann man diese Phase als ein neues Phänomen in der brasilianischen Filmgeschichte charakterisieren? Handelt es sich um eine kinematografische Bewegung mit gezielt antikolonialer Ausrichtung?“.

Der Boom des Postkolonialismus in internationalen akademischen Kreisen seit den 80er Jahren unterstreicht die Stellung Latein-Amerikas in dieser Diskussion und wirft einige Fragen hinsichtlich Brasiliens auf. Namen wie Ismail Xavier, Raquel Gerber, Joao Carlos Rodrigues, Sandra Almada, Joel Zito Araújo u. a. sind in der Filmforschung mit Anspruch auf die antirassistische und antikolonialistische Debatte vertreten, welche heute einige Nähe zur postkolonialen Theorie demonstriert.

Daten und Fakten über den Kolonialismus und Neokolonialismus stehen im Zentrum der hier analysierten Filme. Wenn man die SchauspielerInnen und die entsprechenden Rollen bei Film und Fernsehen, seit diese beiden Medien in Brasilien existieren, beobachtet, dann wird der Grund für die Diskussion klarer. Die gesellschaftlichen Widersprüche Brasiliens in Hinsicht auf seine ethnischen Gruppen sind selten Thema einer Konfrontation im Kino. Eine wichtige und vielseitige Forschung, die „Allegorie der dritten Welt“ des Filmwissenschaftlers Ismail Xavier, setzt sich mit dem brasilianischen Filmmaterial der 60er und 70er Jahre, dem Cinema Novo und dem Cinema Marginal, auseinander, welche politische Themen ins Kino gebracht haben. Das ist eine fruchtbare Quelle der brasilianischen Filmtheorie und Vorbild für nachfolgende Generationen, unter anderem die Generation des aktuellen Cinema Negro. Joel Zito Araújo und Jeferson De waren Schüler des Professors und Filmwissenschaftlers Ismail Xavier an der Universität São Paulo.

Die Filme der hier ausgesuchten drei Regisseure Joel Zito Araújo, Jeferson De und Rogério de Moura (vgl. Kapitel 5.3 Die Regisseure) stellen in der brasilianischen Filmgeschichte aus unterschiedlichen Gründen Ausnahmeerscheinungen dar. Zum einen handelt es sich um Filme, die nach den spezifischen Ansprüchen der Manifes-

te *Gênese do Cinema Negro brasileiro*, „Entstehung des Cinema Negro in Brasilien“ und des „*Manifest von Recife*“ gedreht sind. Diese beiden Manifeste bedeuten ein besonderes Moment der brasilianische Filmgeschichte, das als mediales Phänomen definiert werden kann. (Vgl. hier 5.1.1 Das Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* – Entstehung des brasilianischen Cinema Negro: „Dogma Feijoadá“ und 5.1.2 Manifesto do Recife, „Das Manifest von Recife“). Es ist das erste Mal in der internationalen Filmgeschichte, dass zwei Filmmanifeste von einer solchen Anzahl Regisseure, Filmtechniker und Negro Schauspieler unterzeichnet und veröffentlicht wurden, um die Debatte gegen die Rassenfeindlichkeit in Brasilien zu unterstützen. Die daraus resultierenden Filme nehmen gezielt und unermüdlich den Rassismus in Brasilien unter die Lupe.

Dabei handelt es sich um Filme, in denen zum ersten Mal in der brasilianischen Filmgeschichte ein Großteil der Schauspieler Negros sind und speziell die Hauptrollen von Negros übernommen wurden. Aus der Sicht eines internationalen Publikums kann es wohl fremd oder unwahrscheinlich anmuten, dass die Mitwirkung einer hohen Anzahl von Negros ein Novum in Brasilien ist. Andere Länder mögen den Eindruck haben, Brasilien sei ein rassendemokratisches Land. Dies ist nicht der Fall. (Vgl. auch 3.3 Weiße Ideologie und das Märchen einer Rassendemokratie).

Die Anliegen der hier ausgewählten Regisseure zielen darauf, das Medium Film als ein Werkzeug – ein Diskussionsmittel – gegen die Rassenfeindlichkeit in Brasilien zu nutzen. Das Filmtheater stellt insofern die Bühne für die politische und soziologische Debatte bereit, welche für die Mehrheit der Bevölkerung des Landes dringend notwendig ist.

Die Botschaften, welche die Filme vermitteln, erscheinen als wichtige kinematografische Beiträge zur aktuellen Diskussion, die sich in einigen Bereichen der brasilianischen Gesellschaft verbreitet. Ein Interview des Ministers des Obersten Bundeslandesgerichts Joaquim Barbosa für die Zeitung *Folha de São Paulo* am 07.10.2012 spricht für sich. Barbosa ist eine der wenigen Negro Persönlichkeiten mit einer hohen Stellung in der brasilianischen Politik.

„Die brasilianischen Medien bestehen insgesamt aus Weißen und sind konservativ. Das Unternehmertum genauso. Alle Kontrolle in Brasilien ist in den Händen der weißen Bevölkerung und konservativ. Brasilien ist politisch gesehen noch nicht korrekt. Eine Person mit einem Minimum an Sensibilität schaltet den

Fernseher ein und sieht den Stempel des Rassismus (z. B.) in den Fernsehserien. Der Rassismus geht davon aus, dass eine Gruppe überlegen ist. In dem Fall ist der Negro immer niedriger. Eine solche Person darf nicht einmal ihren Mund öffnen. Sie wird immer als verrückt hingestellt, als streitsüchtig und ein Schläger. Ich für mich gesehen unterwerfe mich niemals.“⁴¹⁷

Seine Lebenserfahrung und Qualifikation ist eine der besten des Landes und ein Zeichen, dass die Situation der Negros in Brasilien nicht für immer hoffnungslos bleiben wird. Ein wichtiger im Auge zu behaltender Aspekt ist die Dynamik dieser Diskriminierung. Im Verlauf von mehr als einem Jahrhundert kann man das Phänomen der Hautaufhellung in der brasilianischen Bevölkerung beobachten. (Vgl. z. B. 3.3 Weiße Ideologie und das Märchen einer Rassendemokratie, 3.3.1 Die Übertragung der Hautaufhellung auf das Alltagsleben). Eurobrasilianer, aber auch viele Negros selbst akzeptieren die benachteiligte ethnische Gruppe in Brasilien nicht. Durch mühsame Kämpfe und Entscheidungen wie z. B. die Aktivitäten des Cinema Negro ändert sich diese Situation Tag für Tag, und es wird eine positivere Richtung eingeschlagen. Vor allem seit den 70er Jahren gibt es in Brasilien einen konstanten und harten Kampf gegen den Rassismus.

Erstaunlich in der Geschichte ist die scheinbare Zeitlosigkeit. Es geht ein um das andere Jahrzehnt vorbei mit sehr vielen Kämpfen und Diskussionen, die sich immer dringender präsentieren. Die unterschiedlichen brasilianischen Medien spielen eine wichtige Rolle dabei. Der Dokumentarfilm von Joel Zito de Araújo *A Negação do Brasil, 2000*, verrät den gleichen Rassismus, welchen Minister Barbosa in seinem Interview zitiert hat (vgl. hier 5.3.1.1 A Negação do Brasil – Die Verneinung Brasiliens, 2000). Das Fernsehen ist eines der wichtigsten Medien in Brasilien. Seit den 50er Jahren erreicht es jede kleine Ecke dieses Landes. Hohe Einschaltquoten gibt es vor allem bei dem privaten und sehr konservativen Sender Rede Globo. Die Mehrheit der Brasilianer fühlt sich täglich jedoch nicht im Fernsehen vertreten. Wer täglich im Fernsehen erscheint, ist eine für das Land nicht repräsentative weiße Be-

⁴¹⁷ Vgl. Folha de São Paulo – São Paulo, 07. Oktober 2012.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/70604-joaquim-o-anti-heroi.shtml>

„A imprensa brasileira é toda ela branca, conservadora. O empresariado, idem“. „Todas as engrenagens de comando no Brasil estão nas mãos de pessoas brancas e conservadoras.“ „O Brasil ainda não é politicamente correto. Uma pessoa com o mínimo de sensibilidade liga a TV e vê o racismo estampado aí nas novelas.“ „O racismo parte da premissa de que alguém é superior. O negro é sempre inferior. E dessa pessoa não se admite sequer que ela abra a boca. 'Ele é maluco, é um briguento'. No meu caso, como não sou de abaixar a crista em hipótese alguma.“

völkerung: Die ausgesuchten brasilianischen Typen, die im Fernsehen (wie auch im Kino) eine Chance als Schauspieler bekommen, sind Menschen mit ausgeprägtem europäischen Phänotyp. Wenn Araújo diese Realität auf die Leinwand bringt, um über die Situation der Negros in seinem Land zu diskutieren, setzt er sich mit den rassenfeindlichen Medien in Form eines Widerstands auseinander. Seine Arbeit als Wissenschaftler und Regisseur gehört eindeutig in die postkoloniale Diskussion hinein.

„Wir sollen nicht vergessen den Kontext, welcher die Genese dieser Analyse ist: Es handelt sich um eine Gesellschaft, charakterisiert durch fünf Jahrhunderte der Beziehungen innerhalb einer Bevölkerung aus unterschiedlicher ethnischer und rassistischer Herkunft. Mehr als das sind es Beziehungen zwischen Negros und Weißen in einer Gesellschaft, geprägt durch ein Ideal der Aufhellung und der Rassendemokratie. Dabei wurde der Mischling auch als eine Kategorie gedacht, welchen man als Basis für einen Rassen-Identitäts-Aufbau benutzen konnte.“⁴¹⁸

Die Situation der Negros in Brasilien benötigt ungeteilte Aufmerksamkeit und einen kritischen Blick. Es sind 126 Jahre seit der Abschaffung der Sklaverei vergangen. Gravierende Folgen zeigt die Vorgehensweise, wie diese Abschaffung zwischen den Negros, den Ex-Sklaven, der Regierung und Grundbesitzern gehandelt wurde. Die Negros sind als „frei“ rücksichtslos auf die Straße gesetzt worden ohne jede Versorgung. Daraus resultiert eine massenhafte Armut (vgl. dazu das gesamte Kapitel 2. Überblick zur Geschichte der Afrobrasilianer). Bis zum heutigen Tag sind Negros eine Ausnahme in führenden Positionen oder bezüglich guter Bildung.

Ein Beispiel dazu bietet der hier ausgewählte Regisseur Jeferson De. In einem Interview erzählt er: „Ich war der einzige Negro in dem Kurs für Cinema in der USP (Universität von São Paulo) und habe mich damals gefragt, gibt es Negro Regisseure in Brasilien.“ Aus der Fragestellung wurde später eine Forschungsarbeit. Er bestätigt, dass der Negro in keiner der Filmepochen in Brasilien angemessen dargestellt oder vertreten wurde. Aus dieser Auseinandersetzung mit dem Thema wird das o. g. Ma-

⁴¹⁸ Araújo, Joel Zito: 2000, op. cit., S. 22.

„Por um lado não devemos esquecer o contexto que deu origem a esta análise. Trata-se por uma sociedade caracterizada por cinco séculos por relações entre populações com origens raciais e étnicas distintas, e, mais precisamente, de uma sociedade marcada pelo ideário do branqueamento e pelo mito da democracia racial, em que a mestiçagem também foi pensada como uma categoria que serviria de base na construção da identidade racial.“

nifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* verfasst und die Konsolidierung eines Cinema Negro vollzogen.

Rogério de Moura, einer der hier vorgestellten Regisseure, erzählt bei einem Interview:

„Man muss nicht unbedingt betonen, dass ein Negro eine bestimmte Kunst gemacht hat. Es kommt einfach heraus, denn es ist ein Gesichtspunkt, der in der Afroabstammung gründet.“⁴¹⁹

Das *Cinema Negro* als Projekt, das in der Afroabstammung von Menschen gründet, bewirkt eine Diskussion auf breiter Basis und vermittelt darüber hinaus Information über die brasilianische Geschichte in Hinsicht auf die Sklaverei und die Situation der Negros bis heute in Brasilien.

Es ist hinsichtlich der Hypothese dieser Arbeit festzuhalten, dass der Negro in den ausgewählten Filmen als Botschafter der brasilianischen Geschichte erscheint. Dieses Filmmaterial bietet vielseitige Aspekte in Bezug auf das koloniale System und die Sklaverei, eine Erinnerungsquelle, welche die Stellung der Negros in Brasilien prägt.

Das *Cinema Negro* erweist sich als ein neues Phänomen in der Filmgeschichte, indem es sich als eine filmische Diskussion mit antikolonialer Ausrichtung präsentiert. Die Schwierigkeiten, auf die viele Negros mit ihren Forderungen und diesem Projekt in Brasilien treffen, können in den tendenziösen Privilegien für die eurobrasilianischen Filmprojekte begründet sein, und diese könnten auch die Ursache für die mangelnde Expressivität der Filmbewegung des Cinema Negro sein. Im persönlichen Gespräch mit Joel Zito de Araújo legte er offen, dass kein Interesse an der Finanzierung des *Cinema Negro* bestand.

Jedenfalls handelt es sich um eine Filmphase, welche durch ein Manifest organisiert wurde, zu dem eine Gruppe von Regisseuren gehört. Daraus resultieren Filme aus ganz unterschiedlichen Genres, Kurz-, Spielfilme und Dokumentarfilme, die nationale und internationale Diskussionen initiiert haben. Man kann es als eine Filmbewegung charakterisieren, die noch im Kurs ist. Das Problem des Rassismus befindet sich allerdings offiziell, juristisch gesehen, am Beginn einer Bereinigungsphase. Die

⁴¹⁹ ROGÉRIO DE MOURA. [Http://rogeriodemoura.blogspot.com/](http://rogeriodemoura.blogspot.com/)

Negro Regisseure hätten insofern einige Zeit vor sich, um die Diskussion zu unterstützen.

Ferner wurde folgende Fragestellung bearbeitet: Kann man die Inhalte sowohl der oben genannten Manifeste als auch der daraus entstandenen Filme mit der Gedächtnistheorie und der postkolonialen Theorie verbinden? Eine weitere Hypothese ist, dass das Cinema Negro sich mit Gedächtnismodellen auseinandersetzt, die im Laufe von Jahrhunderten die Vorurteile gegenüber Negros und deren Unterdrückung in Brasilien verstärkt haben: Die hier ausgewählte Filmepoche von 2000 bis 2010 erscheint als Widerstandsreaktion gegen die Kolonialgeschichte. Sie bietet einen Zugang zur Postkolonialen Theorie.

Das Gedächtnis ist in Hinsicht auf die Kolonialgeschichte eines der wichtigsten Mittel, um eine Reaktion der Wiederherstellung, der Rekonstruktion zu unterstützen. Ohne das kollektive Gedächtnis, die aufbewahrende Information und die Beweise aus der Vergangenheit, wäre es nicht möglich, eine Reparation für die betroffene Bevölkerung zu verlangen (vgl. dazu 4.1 Das kollektive Gedächtnis von Maurice Halbwachs – sowie 4.2 Das kulturelle Gedächtnis von Jan und Aleida Assmann). Nur aufgrund des Gedächtnisvermögens ist eine Bevölkerung von ehemaligen Sklaven, Opfern eines verbrecherischen Systems, überhaupt in der Lage, für eine Gesellschaft gleichberechtigter Menschen zu kämpfen. Das heißt, nur durch das Gedächtnisvermögen kann ein postkolonialer Wille zur Wiederherstellung existieren.

Namen wie Ismail Xavier, Sandra Almada, Joel Zito Araújo, Joao Carlos Rodrigues u.v.a. sind in der Filmforschung für ihren Anspruch bezüglich der antirassistischen und antikolonialen Debatte in Brasilien bekannt. Es sind Forscher, die sich mit der aktuellen postkolonialen Theorie sehr vertraut machen. Auch einige europäische Filmforscher blicken mit Interesse auf die postkoloniale Diskussion im brasilianischen Film, wie das Beispiel von Peter Schulze zeigt.⁴²⁰ Dieses Interesse wurde vor allem durch die Auseinandersetzung von Frantz Fanon mit dem Antikolonialismus noch in den 60er Jahren geweckt, wo die postkoloniale Diskussion begann (vgl. hier 4.4.1. Der Antikolonialismus nach Frantz Fanon als Grundlage der postkolonialen Theorie). So erklang sein damaliger Ruf laut und deutlich bei „Verdammte dieser Erde“:

⁴²⁰ Schulze, Peter: Transformation und Trance – Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis. 2005.

„Und wenn wir ein europäisches Staatsoberhaupt mit der Hand auf dem Herzen erklären hören, dass man den unglücklichen unterentwickelten Völkern zu Hilfe kommen müsse, so erzittern wir nicht vor Dankbarkeit. Ganz im Gegenteil, wir sagen uns: das ist eine gerechte Reparation, die man uns schuldig ist.“⁴²¹

Auf diese Weise hat Fanon damals die Welt aufmerksam gemacht. Das Tragische heute bei diesen Worten ist der Gedanke daran, dass sie jetzt, also sechzig Jahre später, noch immer als Unterstützung für die aktuelle Diskussion gegen kolonialistische Verhaltensmuster in Brasilien zu gebrauchen sind. Als ein ex-kolonisiertes und neo-kolonisiertes Land belastet Brasilien ein riesiger Schatten der Kolonisation. Die aktuellen Widerstandsformen wie z. B. das Cinema Negro und die in alle Richtungen und Bereiche verstreuten Diskussionen der Negros in der brasilianischen Gesellschaft sind auch zum Teil das Ergebnis dieses Rufes von Fanon in den 60er Jahren. Die MNU, Movimento Negro Unificado (Vereinigte Negro Bewegung), gegründet in den 70er Jahren, ist die Gedächtnisbasis des Cinema Negro. Joao Carlos Rodrigues beschreibt das Anliegen des Neuen Cinema Negro:

„Es wird immer einen Unterschied in der Sichtweise zwischen den Filmen, welche den brasilianischen Negro darstellen, geben, je nachdem, ob der Film von einem Negro oder von einem Nicht-Negro Regisseur stammt. Es hat nicht unbedingt mit der Qualität der Cinematografie oder der politischen Stellung zu tun. Die Stellung der Negros im brasilianischen Kino bleibt viel mehr passiv als aktiv. Um den Status-quo der brasilianischen Cinematografie zu verändern, müssen mehr Negros hinter der Kamera stehen.“⁴²²

Die Diskussion trifft gleichzeitig auf das Interesse einiger Negro Regisseure, die diese Veränderungen als Lebensprojekt anstreben. Das Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* sowie das *Manifesto do Recife* wie auch die daraus entstandenen Filme sind zweifellos inhaltlich und ästhetisch das Ergebnis einer fruchtbaren Analyse des brasilianischen kulturellen Gedächtnisses.

Einer der wichtigen Namen in dieser Geschichte ist Joel Zito de Araújo. Mit dem Dokumentarfilm *A Negação do Brasil* beginnt im Jahr 2000 für die brasilianische

⁴²¹Vgl. Fanon, op. cit., S. 86.

⁴²²Rodrigues: 2001, op. cit. S., 134.

„Sempre existirá uma diferença de enfoque entre os filmes que abordam o negro brasileiro, se dirigidos por diretores brancos ou negros – o que tem muito pouco haver com qualidade cinematográfica ou política. Mas a presença do negro no cinema brasileiro continua muito mais passiva do que ativa. Para realmente alterar o status-quo da cinematografia nacional é preciso haver mais negros atrás das câmaras.“

Filmgeschichte eine neue Phase. Dieser Film bringt eine wichtige Diskussion hinsichtlich der Übertragung der Hautaufhellung auf die brasilianischen Medien in die Öffentlichkeit. Nicht anders als die Bereiche der Literatur, Presse, Theater oder der Malerei, vom Ende des 18. bis ca. Ende der 19. Jahrhunderts, haben auch das Fernsehen und nicht zuletzt das Kino in Brasilien ihre Beiträge zur Diskriminierung der Negros geliefert.

Die SchauspielerInnen waren von Anfang an überwiegend EurobrasilianerInnen. In extremen Fällen, wenn in der Handlung ein Negro eine zentrale Rolle spielen sollte, haben sich die Regisseure für die Blackface-Technik entschieden.

A Negação do Brasil bricht das Schweigen hinsichtlich der allegorischen Darstellung eines weißen Landes, die nur im Fernsehen und in dazugehörigen Zeitschriften existiert. Das Gedächtnismaterial, welches die Interviewer von den wichtigsten Negro Schauspielern der Fernseh- und Kinogeschichte des Landes herausbringen, ist ernstzunehmen. Es führt das Medieninteresse hin zu einer Auseinandersetzung mit der Geschichte eines Landes, das weltweit eine Rassendemokratie verkauft. (Vgl. 5.3.1.1 *A Negação do Brasil* – Die Verneinung Brasiliens, 2000). In ihrem Interview erzählt Zezé Motta, wie sie diverse Formen psychischer und moralischer Gewalt erlebt hat, nur weil sie eine Negra Schauspielerin in Brasilien ist. Die Gewalt wirkt sowohl von der Fernsehproduktion selbst auf die Schauspieler ein als auch durch die Bevölkerung. Beispiele sind Sätze wie „Akzeptiere doch diese Rolle als Dienstmädchen. Wenn du sie nicht akzeptierst, wirst du nie wieder Fernsehen machen“⁴²³ oder der Brief eines Zuschauers an den Sender. „Wenn ich ein Fernsehschauspieler wäre, und eine solche hässliche und schreckliche Negra küssen müsste, falls ich wirklich Geld bräuchte, würde ich meinen Mund jeden Tag mit Chlor desinfizieren.“⁴²⁴

Araújo rührt an die Wunde der schmerzhaftesten Gedächtnisbeispiele, um sowohl die Medien als auch die Gesellschaft damit zu konfrontieren. Die Künstler haben lebenslang durch ihre ganze Karriere hindurch verletzende Situationen durchlitten, ohne Gelegenheit, darüber vor den Kameras zu diskutieren. Zeze Motta war nicht die einzige. Die Aussagen von Ruth de Souza ebenso wie die anderer berühmter Negro SchauspielerInnen sind schockierend.

⁴²³ Vgl. *A Negação do Brasil*, 11. Sequenz, (bei 00:09:14).

⁴²⁴ Vgl. *A Negação do Brasil*, 73. Sequenz, (bei 01:02:08).

„Ruth, wir haben ein großes Problem, die Arbeit muss weiter laufen. Würdest du akzeptieren, wenn ich den Namen der anderen eurobrasilianischen Schauspielerinnen vor deinen Name stelle?“⁴²⁵

Es wurde in dieser Untersuchung festgestellt, dass die Negro SchauspielerInnen im Verlauf von ca. einem Jahrhundert kaum Gelegenheit bekommen haben, als HauptdarstellerInnen in brasilianischen Film- und Fernsehproduktionen aufzutreten, obwohl sie konstant in Film und Fernsehen vertreten waren. Aus dem Film *A Negação do Brasil* wird deutlich, wie brasilianische Fernsehregisseure die Negra SchauspielerInnen zur Repräsentation von Subalternen jeder Form benutzt haben. In solchen Klischee-Formaten entpuppen sich viele Vorurteile und Ideologien, welche nicht exklusiv von der brasilianischen Gesellschaft geschaffen wurden, die dort aber sehr fest verwurzelt sind. Nach Carlos Moore stellt die Hautfarbe ein konkretes und entscheidendes Element dar.⁴²⁶ In der Filmgeschichte Brasiliens war die dunkle Hautfarbe wie ein „Gespenst“ für die, die dadurch in Abstand von der Leinwand gehalten wurden.

„Der Phänotyp ist ein objektives und reales Element, das nicht zur Leugnung oder Verwirrung verleitet. Er ist es, und nicht die Gene, die das Gespenst bilden und die soziale Vorstellungswelt nähren. Das spielt eine Rolle als Grenzlinie für die soziale Gruppe und als Referenz-Punkt, in dem die Rassendiskriminierung sich organisiert.“⁴²⁷

„Kreativ“ scheinen die Argumente mancher Regisseure, mit denen sie erklären, warum in Brasilien die Negro SchauspielerInnen kaum Rollen bekommen, und wenn doch, warum sie so wenige Hauptrollen in der Filmografie dieses Landes erhalten. Die Kinogeschichte kann als eine Art Verlängerung der Kolonialgeschichte Brasiliens wahrgenommen werden. Der Negro lebte hier früher als Sklave, später und bis vor wenigen Jahren dann als Hauptvertreter der Armut und aller dazu gehörenden Konflikte. Die Hautfarbe fungierte als „Grenzlinie“, um jedes Klischee zu verwirklichen. Die eurobrasilianischen Darsteller in Fernsehen und Kino galten hingegen als

⁴²⁵ Vgl. *A Negação do Brasil*, 13. Sequenz, (bei 00:11:05).

⁴²⁶ Moore: 2007, op cit.

⁴²⁷ Ibid., S. 22.

„O fenótipo é um elemento objetivo, real, que nao se presta à negação ou à confusão. É ele, nao os genens, que configura os fantasmas que nutrem o imaginário social; que serve de linha de demarcação entre os grupos raciais e como ponto de referência en torno do qual se organizam as discriminações raciais“.

Ideal-Image, wobei die große Masse ihrer Zuschauer im Land paradoxerweise Negros sind.

Wenn die Trennung zwischen Afrobrasilianern und Eurobrasilianern offensichtlich und klar wäre, hätten die Negros eine konkrete Basis für ihren Kampf um Gleichberechtigung, damit wäre die Situation viel transparenter. In Brasilien existiert der Rassismus aber täglich hinter einem täuschenden Schleier der Rassendemokratie. (Vgl. dazu 3.3.3 Das „Märchen“ der Rassendemokratie in Brasilien und seine Folgen).

Die hier bearbeiteten Filme haben die Situation der Negros in einer rassistischen Gesellschaft aufgezeigt, diskutiert und sich entschieden dagegen erklärt. In *Bróder* liefert Jeferson De innovativen Stoff für eine relativ neue Sichtweise auf die Hautfarbe in Brasilien. Nicht alles, was eurobrasilianisch aussieht, ist es auch, wenn man sich an der eigenen Identifikation der betreffenden Personen orientiert. Jeferson De zeigt dabei die Rassendiskriminierung, welche von den staatlichen Behörden, der Polizei, ausgeht. Das ist der so genannte institutionalisierte Rassismus. Dabei bringt er die Situation dreier Favela-Bewohner in Konfrontation mit der Polizei und stellt den eindeutigen Vorteil eines Hellhäutigen zwischen den zwei Negros heraus.

Araújo behandelt in *Filhas do Vento* das Thema eines Rassismus in Familien der gleichen ethnischen Gruppe, der sich gegen die eigene Ethnie, gegen eigene Familienmitglieder richtet. Somit stellt Rogério de Araújo die Realität der Negros in einer Gesellschaft dar (55. Sequenz bei 00:46:21), wie sie kaum noch tragischer sein könnte.

Die Tendenzen und die Realität der ethnischen Diskriminierung in Film und Fernsehen erreichen die 70er und 80er Jahre des letzten Jahrhunderts noch in vollem Ausmaß, obwohl die Negro Schauspieler bereits in den 40er Jahren lange Diskussionen um das Thema geführt haben.

Ein besonderer Grundstein zu dieser Debatte wurde mit dem *Teatro Experimental do Negro* gelegt (vgl. 3.4. TEN – Teatro Experimental do Negro). Das Ziel des TEN bestand darin, in Form politischer Schauspiele das Leben der Negros in Brasilien zu präsentieren. Hier wurde ein sehr wichtiges Fundament für die politische Organisation dieser ethnischen Gruppe geschaffen. Das Gedächtnis an den Begründer Abdias

Nascimento⁴²⁸ – eine der wichtigsten Persönlichkeiten in der Bekämpfung der ethnischen Diskriminierungen – muss bewahrt und geehrt werden. Joel Zito Araújo berücksichtigt diesen Meilenstein der Theatergeschichte in seinem Film *A Negação do Brasil*. Selbst nach der Ausbildung einiger talentierter Negro SchauspielerInnen durch das TEN seit den 40er Jahren erhielten sie nur solche Rollen in Film und Fernsehen, die lediglich wieder die Unterdrückung ihrer ethnischen Gruppe in der Gesellschaft Brasiliens bestätigen konnten.

Bei den Drehbuchautoren und Regisseuren, welche jene Rollen geschrieben bzw. gedreht haben, handelt es sich meistens um Eurobrasilianer aus reichen Familien.

Gerade aus diesem Kontext resultiert der schon mehrfach zitierte Anspruch der hier bearbeiteten beiden Manifeste. Bei der Entstehung des brasilianischen Cinema Negro handelt es sich schon in den beiden ersten Aspekten um die Stellung der Negros hinter den Kameras als Regisseure und vor der Kamera als HauptdarstellerInnen: „Der Film muss von einem Negro Regisseur gedreht werden.“ Und: „Der Hauptdarsteller muss ein Negro sein“. Die daraus resultierenden Filme zeigen zum ersten Mal in der Geschichte des Landes einen Weg für eine wahrhaftige Darstellung einer durch den Kolonialismus geprägten Gesellschaft.

Unter Berücksichtigung dieser genannten Aspekte, welche einen Zugang zu dem hinterlassenen Kolonialgedächtnis der brasilianische Gesellschaft bieten, gehe ich zurück zu dem zweiten Block der Fragestellung bzw. Hypothese.

Es ist hier zu bestätigen, dass die Inhalte sowohl der oben genannten Manifeste als auch der Filme des Cinema Negro mit der Gedächtnistheorie und der postkolonialen Theorie zu verbinden sind.

Die Hypothese, dass das Cinema Negro sich mit Gedächtnismodellen auseinandersetzt, die im Laufe von Jahrhunderten die Vorurteile gegenüber und die Unterdrückung von Negros in Brasilien verstärkt haben, wurde geprüft und bestätigt. Beispiele dafür bieten die zahlreichen Szenen aus den vier Filmen, welche hier mit Hilfe von Sequenz-Protokollen bearbeitet wurden. (Vgl. Kapitel 5.3 Die Regisseure). Neben den hier ausgewählten Filmen sind zahlreiche Kurz- und Spielfilme diverser

⁴²⁸ Abdias Nascimento, 1914-2011, Künstler, Drehbuchautor, Poet und Politiker, mehrfacher Doktor Honoris Causa, hat sein Leben der Bekämpfung der ethnischen Diskriminierung in Brasilien gewidmet. Nascimento hat das TEN gegründet und geleitet. Dazu u. a.: http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_007/AR-TEECOMUNICACAO/NOS%20DEV%C3%83OS%20DE%20UM%20MUNDO.pdf

Genres entstanden, die speziell unter den o. g. Manifesten gedreht wurden. (Vgl. 1.1. Einführung in die Thematik). Ferner kann zweifellos bestätigt werden, dass das Cinema Negro als Widerstandsbewegung gegen die Kolonialgeschichte in Brasilien auftritt und beginnt, eine andere Geschichte zu schreiben. Diese Epoche des brasilianischen Kinos bietet einen Zugang zur postkolonialen Debatte, denn die Regisseure bringen durch ihr Werk ihren Beitrag zum Kampf für die Gleichberechtigung der Negros und die Gleichstellung ihrer Kultur in Brasilien. Filme wie *A Negação do Brasil* oder *Bróder* tragen so viel Auseinandersetzung und Austausch in Hinsicht auf die Schatten der Sklaverei in Brasilien in die aktuelle Zeit hinein, wie nie zuvor in der Filmgeschichte Brasiliens zu sehen war. Es handelt sich nicht um mehrfache Filmografien, die die Geschichte der Sklaverei darstellen. Sondern die im Rahmen dieser Arbeit analysierten Filme diskutieren das Ergebnis des Kolonialsystems, das bis heute wie eine Plage als ein erdrückendes Problem über der Gesellschaft liegt.

In ihrem Buch *Aqui ninguém é Branco*, „Hier ist kein Weiß“, beschreibt Liv Sovik den in der brasilianischen Gesellschaft enthaltenen Widerspruch.

Die Zahl der Negros bei wichtigen Rollen in Fernsehen und Werbung ist größer geworden, aber die Menschen, welche die Medien zeigen, haben noch das Aussehen von Weißen. (...) Weiße zu sein in Brasilien impliziert, eine Rolle zu übernehmen, welche per se eine gewisse Autorität und die Erlaubnis zur Durchfahrt ohne Barrieren in sich trägt. (...) Das Weiß ist nicht genetisch bedingt, sondern eine Frage des Bildes. Noch ein Grund, warum es ein Problem ist, das in der Medienkultur entsteht.⁴²⁹

Die Zeit bringt aber einen langsamen Fortschritt als Ergebnis der Diskussion über die Rolle der Negro, z. B. im Fernsehen. Dieses Ergebnis betrifft indirekt auch den Dokumentfilm *A Negação do Brasil* von Joel Zito Araújo. Denn dieser Film konfrontiert seit dem Jahr 2000 die Fernsehregisseure mit ihren Werken bezüglich dieses Themas. Auch die positiven Schritte in Hinsicht auf die Bundesverfassung und die Gesetze bezüglich der Rolle der Negro in der Medien sind entscheidend. Die obligatorische 20%ige Teilnahme der Negros bei jedem Medium ist nur ein Beispiel davon.

⁴²⁹ Sovik, Liv: 2009. op. cit., S. 36.

„Está aumentando o número de negros em papéis importantes na televisão e na publicidade, mas o povo que os meios de comunicação mostram ainda é de aparência relativamente branca. (...) ser branco no Brasil implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade e que permite trânsito, baixando barreiras. (...) a branquitude não é genética, mas uma questão de imagem: mas um motivo pelo qual é um problema que se coloca na cultura dos meios de comunicação.“

(Vgl. 5.2.1 Estatuto da Igualdade Racial. Inclusão da Nação Negra, „Gesetz für Rassengleichheit: Inklusion der Negro Nation“.)

Ein bemerkenswertes Ergebnis, das als echter Fortschritt zu bezeichnen ist, erscheint in der Rede Globo zwischen September 2012 und März 2013. Es handelt sich um die Telenovela *Lado a Lado*, „Nebeneinander“. Regie führte Denis de Carvalho und das Drehbuch stammt von João Ximenes Braga und Claudia Lage. Sowohl Drehbuchautoren als auch Regisseure sind Eurobrasilianer. Diese Telenovela erscheint als besondere Ausnahme in der Repräsentation der brasilianischen Gesellschaft. Die Handlung spielt zu Anfang des 20. Jahrhunderts in Rio de Janeiro. Es gibt vier Hauptdarsteller, zwei davon sind Eurobrasilianer und zwei sind Negros. Für die Rollen der Negro Hauptdarsteller hat der Schauspieler Lázaro Ramos am 21.03.2013 eine Auszeichnung der Bundesregierung von dem Sekretariat für Maßnahmen zur Förderung der Rassengleichheit verliehen bekommen. Der Fakt einer Auszeichnung wie dieser spricht für sich, sie beweist, wie außergewöhnlich die Gleichberechtigung, also eine Hauptrolle für Negros, im brasilianischen Fernsehen noch in der aktuellen Zeit ist.

Das bedeutete einen innovativen Schritt in der Fernsehgeschichte seit den 50er Jahren. Alle Neuerungen laufen zusammen in jenem Moment, in dem die brasilianische Gesellschaft die Bekämpfung der Rassenfeindlichkeit und ihrer Folgen institutionalisiert. Es gibt heute im Vergleich mit der früheren Zeit einen großen Fortschritt in dieser Debatte, welcher in den Medien eindeutig reflektiert wird.

Das heißt nicht, dass das Problem beseitigt ist. Es ist ein gravierendes Thema, das die brasilianische Gesellschaft seit mindestens fünf Jahrhunderten betrifft, und eine Lösung wird noch viel Zeit brauchen. Abgesehen von Ausnahmen wie der Telenovela *Lado a Lado*: wenn man die brasilianische Filmografie oder für einige Stunden unterschiedliche Fernsehsendungen ansieht, bemerkt man noch in 2013 sofort die Abwesenheit einer dunklen Hautfarbe; das gilt für tragende Rollen genauso wie für den Medienberuf. Die HauptdarstellerInnen in Filmen und Serien, die ReporterInnen und ModeratorInnen bei Nachrichtensendungen sowie andere Mitwirkende sind alle EurobrasilianerInnen.

Zusammen mit einigen innovativen Aktionen der Bundesregierung geht ein Teil der Gesellschaft jetzt wie in einem Protestmarsch gegen den Rassismus an. Und dabei

steht nicht nur die Geschichte der Negros zur Debatte. Vielmehr wurde die ethnische und kulturelle Interessenlage dieses Teils der brasilianischen Bevölkerung berücksichtigt. Sie leben noch im Armviertel, sind Favelabewohner, besuchen aber gleichzeitig die Hochschule. Einige wenige erfolgreiche Negros sind bereits im Parlament und bekleiden hohe Stellungen in der Regierungspolitik. Die Kinogeschichte ändert sich wesentlich durch diese Welle der Erneuerungen. Negros vor und hinter den Kameras sind momentan ein wichtiger Gesichtspunkt und darauf wirkt das Cinema Negro hin.

Mit diesen Forderungen positioniert sich das neue Cinema Negro bewusst als Teil einer Bewegung der Negro Bevölkerung in Brasilien. Dazu erschafft es als neues Mittel im Einsatz gegen die Diskriminierung besondere Bilder und eine innovative Ästhetik. Das ist eine besondere Herausforderung; die Entstehung einer Filmepoche unter der Voraussetzung, die o. g. Manifeste zu verwirklichen, in einem Land, wo bis in die heutige Zeit hinein die Medien fest in der Hand einer konservativen eurobrasilianischen Gruppe sind. Dazu gehören ja auch alle Formen von technischen und organisatorischen Durchführungsmöglichkeiten eines Filmprojekts in all seiner Komplexität – Filmfinanzierung, Filmproduktion, die Vermarktung u. a. Aspekte, die für die Realisierung eines Films zusammenwirken müssen.

An dieser Stelle sollten die Worte des Ministers des Obersten Bundeslandesgerichts, Joaquim Barbosa, im Interview für die Zeitung *Folha de São Paulo* am 07.10.2012 noch einmal eindringlich vergegenwärtigt werden, um die Herausforderung des Cinema Negro zu verstehen:

„Die brasilianischen Medien bestehen insgesamt aus Weißen und sind konservativ. Das Unternehmertum genauso. Alle Kontrolle in Brasilien ist in den Händen der weißen Bevölkerung und konservativ. Brasilien ist politisch gesehen noch nicht korrekt. Eine Person mit einem Minimum an Sensibilität schaltet den Fernseher ein und sieht den Stempel des Rassismus in den Fernsehserien.“⁴³⁰

Tatsache ist, dass die Filme des Cinema Negro unter Berücksichtigung des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro* und des *Manifest von Recife* gedreht wor-

⁴³⁰ Vgl. *Folha de São Paulo* – São Paulo, 07. Oktober 2012.
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/70604-joaquim-o-anti-heroi.shtml>

„A imprensa brasileira é toda ela branca, conservadora. O empresariado, idem. Todas as engrenagens de comando no Brasil estão nas mãos de pessoas brancas e conservadoras. O Brasil ainda não é politicamente correto. Uma pessoa com o mínimo de sensibilidade liga a TV e vê o racismo estampado aí nas novelas.“

den sind. Allein die Definition des Begriffs Manifest – eine öffentliche schriftliche Erklärung, die die Prinzipien und Ziele einer Gruppe enthält, Manifeste sind oftmals politischer Natur, als Begriff der Kunst- und Literaturgeschichte auch für ästhetische Programme seit ca. 1900 verwendet worden⁴³¹ – zeigt, dass diese Filme eine bestimmte politische Zielsetzung verfolgen und vor allem, dass sie das Ergebnis der Aktionen einer organisierten Gruppe sind.

Einige Szenen sind emblematisch für eine neue positive Identifikation mit dem eigenen Selbst als Negro in den Darstellungen des Cinema Negro. In *Bom dia Eternidade* lobt Calunga, ein robuster Negro, seine eigenen Haare und sein Aussehen. (Vgl. 5.3.3.1 Bom dia Eternidade).

In *Filhas do Vento* würdigt Araújo die Schönheit von Dorinha durch eine gekonnte Metapher. Sie wird mit dem phantastisch schönen Wald an dem Fluss verglichen. (Vgl. 5.3.1.2 Filhas do Vento – Tochter des Windes, 2004).

Die Haltung von Elaine, der Schwester von Macú, vor dem weißen und arroganten eurobrasilianischen Fußballtrainer in dem Film *Bróder* bezeichnet die Grenze zwischen der einen und der anderen gesellschaftlichen Gruppe. Der Film zeigt eine Negra, selbstbewusst und mit großer Würde. (Vgl. 5.3.2.1 Bróder, 2010).

Die Anzeichen der Rassen-Apartheid im brasilianischen Fernsehen und die Risiken einer über 50 Jahre währenden falschen Gedächtnisverbreitung rechtfertigen diese Projekte des Cinema Negro und alle Anstrengungen. Das Cinema Negro deckt den klaffenden Abgrund zwischen Arm und Reich auf.

In dem Film *Bróder* wurde die Stadt São Paulo als Szenarium der Dualität der Lebensqualität präsentiert. Homi Bhabha charakterisiert das als Hybridraum – als postkoloniales Merkmal. Das heißt, die Extreme liegen räumlich nah beieinander, aber unversöhnt. Was als „erste Welt“ bezeichnet wird, befindet sich in der gleichen Stadt, wo eine große Bevölkerung als „dritte Welt“ identifiziert wird. Beide Realitäten bedingen einander, gehören in gewisser Hinsicht zusammen. Zur Theorie von Bhabha ist dabei anzumerken: Die Extreme haben immer existiert und führten zur Ausnutzung des einen durch das andere Extrem, genau wie heute. Als zum Beispiel die Sklaven in den Sklavenhütten wohnten und der Besitzer in der großen Residenz lebte, war das schon eine Hybridität oder nicht? Denn die Armen, die in den industriell-

⁴³¹ Vgl. Klatt, Johanna; Lorenz, Robert (Hrsg.): Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells, Transcript-Verlag, Bielefeld, 2011.

len Ländern heute leben, arbeiten, um zu überleben, ohne besondere Chance, aufzusteigen. Die Reichen, die heute in armen Ländern leben, wenden ähnliche Muster der Ausbeutung an wie in der Kolonialzeit – der Neokolonialismus ist ein Fakt.

Jeferson De baut eine Szene in seinen Film *Bróder* ein, um den sozialen Abgrund zwischen Arme und Reich zu betonen. Der Fußballmanager ruft von einem phantastischen Golf-Club, wo er und seine eurobrasilianische Familie sich erholen, Jaimeinho an, den Fußballspieler, der sich im Elternhaus seines Negro Freundes in der Favela aufhält. Zwei Welten, zwei Dimension von Lebensqualität. Die klaren, harten und ungerechten Unterschiede gehören zum Alltag, aber selten wird auf diese Weise eine Konfrontation damit herbeigeführt. Das Szenarium beinahe jeder Szene des Cinema Negro präsentiert dem Zuschauer einen kulturellen Kessel, gefüllt mit Elementen und Zeichen, die die Geschichte eines kolonisierten Landes verbinden. Obwohl die Auseinandersetzung mit dem Kolonialerbe in Brasilien nicht neu ist, wurden die darin wirksamen Elemente zuvor nicht so definitiv und mit einer derartig gezielten Ausrichtung demonstriert.

Neu in der Geschichte Brasilien ist vor allem eine Generation von Filmemachern, die Negros sind. Sie sind gebildet und gut auf die Diskussion vorbereitet. Sowohl in der Regie als auch in der Filmanalyse und der Filmtheorie besteht das Hauptziel darin, die Negros aus der Umklammerung der destruktiven Stereotype in den Medien zu befreien. Das ist eine schwere Aufgabe, und es wird vor allem ein langer Weg durch langsame Prozesse hindurch sein. So urteilt Joel Zito Araújo:

„Es handelt sich um eine Gesellschaft, charakterisiert durch fünf Jahrhunderte der Beziehungen innerhalb einer Bevölkerung unterschiedlicher ethnischer und rassischer Herkunft. Mehr als das sind es Beziehungen zwischen Negros und Weißen in einer Gesellschaft, geprägt durch ein Ideal der Aufhellung und der Rassendemokratie.“⁴³²

Unter Berücksichtigung all dieser Aspekte stelle ich fest: (1.) Das Cinema Negro präsentiert als eine bisher einzigartige Phase in der Filmgeschichte Brasiliens neue Inhalte, die jetzt auf noch nie dagewesene Art fruchtbar werden. (2.) Die Fragestellung, „kann man aus den Manifesten und den unter ihrem Einfluss entstandenen Fil-

⁴³² Araújo, Joel Zito: 2000, op. cit., S. 22.

„Trata-se por uma sociedade caracterizada por cinco séculos por relações entre populações com origens raciais e étnicas distintas, e, mais precisamente, de uma sociedade marcada pelo ideário do branqueamento e pelo mito da democracia racial.“

men schließen, dass sich in Brasilien eine neue Filmbewegung entwickelt?“, muss mit einem Ja beantwortet werden. Diese Antwort resultiert allerdings nicht aus der Anzahl der Spielfilme, die bis heute unter dem Anspruch des Cinema Negro eine Finanzierung erhalten haben. Sondern sie beruht auf der Entscheidung einiger Regisseure wie Jeferson De, Joel Zito Araújo, Rogério de Moura und anderen, die trotz aller Schwierigkeiten nicht aufgeben. Es sind Regisseure, die in Kontakt mit der Sozialen Bewegung in Brasilien sind und von daher die gerechtfertigte Anerkennung bekommen: „Joel Zito Araújo ist eine Referenz für uns, für die brasilianische Negrobewegung. Wir verstehen ihn als einen Aktivisten unter den Filmemachern.“ Das ist die Aussage von Zelia Amador, einer Aktivistin der Sozialen Bewegung in Brasilien bei einem Interview im Januar 2013.⁴³³ Daneben läuft seit ca. 13 Jahren eine harte Auseinandersetzung zwischen der Gruppe von Regisseuren des Cinema Negro mit ihren Filmprojekten und den großen Unternehmern der Filmproduktion, meistens Eurobrasilianern.

Im November 2012 schreibt Bruno Marinoni (brasilianischer Filmemacher, er sieht eine „weiße Zensur“ im Land)⁴³⁴ einen kurzen Bericht über seine Gespräche mit Joel Zito Araújo. Der Regisseur erzählt von seinem nächsten Projekt. Es handelt sich um einen Spielfilm, der die Grausamkeiten des Sklavensystems darstellt. Die Schauspieler sind Negros und ein Teil der Handlung betrifft die brasilianische Sklaverei in der Kolonialzeit. Das Ergebnis war, dass Araújo für die Originalfassung seines Drehbuchs keine Finanzierung bekam. Sobald er einen Teil der Handlung geändert hatte und eine Gruppe Eurobrasilianer den Süden Brasiliens darstellte, erhielt er sofort seinen Finanzierungsanteil. „Es gibt eine weiße Zensur für Filme mit Rassenthematik, welche sich mit dem Thema Rassismus in Brasilien auseinandersetzen möchten“⁴³⁵, bestätigt Araújo. Er erzählt weiter, dass ein Unternehmer sagte: „ich möchte nicht, dass meine Produkte an so einem Ding beteiligt sind“. Ein brasilianisches Produkt, das sich nicht mit der Geschichte Brasiliens verbinden darf!

Es sind Barrieren, die geschichtlich strukturiert sind und dieses Projekt behindern. Die Filmepoche des Cinema Negro hat sich aus dem dringenden Bedarf mithilfe mühevollen organisatorischen Aufwands und zwei etablierten Manifesten sowie mit viel

⁴³³ Diário Online: 'Raça' tem pré-estreia com bate-papo de Joel Zito. 25.01.2013. [Http://www.diarioonline.com.br/noticia-234028-.html](http://www.diarioonline.com.br/noticia-234028-.html)

⁴³⁴ Observatório do direito à Comunicação („Weiße Zensur“). [Http://www.direitoacomunicacao.org.br/content.php?option=com_content&task=view&id=9480](http://www.direitoacomunicacao.org.br/content.php?option=com_content&task=view&id=9480)

⁴³⁵ Ibid.

Willen herauskristallisiert. Es ist möglich, zu überprüfen, trotz aller Barrieren, wie das Cinema Negro in Brasilien bereits jetzt Geschichte schreibt. Selbstverständlich hat jedoch in einem rassistischen Land unter der Decke einer illusionären Rassendemokratie ein solches Projekt einen langen Weg vor sich. Im Telefoninterview mit dem Regisseur Joel Zito Araújo in 2011 berichtete er mir, dass nur sehr wenige Filmprojekte, z. B. Spielfilme, unter der Rahmenbedingung des Cinema Negro finanzielle Unterstützung erhalten. Es gibt konkrete Barrieren in Hinsicht auf die Darstellung der Negros in positiven Situationen, so wie das Cinema Negro sie präsentiert. Aber gerade durch seine gezielten Postulate für die Bevölkerung der Negros bietet die Phase der Filmgeschichte des Cinema Negro eine sehr wertvolle Form des multiplikativen Gedächtnisses für diese ethnische Gruppe.

6.1.1 Die Vielfalt von Genre und Ästhetik des aktuellen Cinema Negro

In dieser Entwicklung ist jede Innovation bemerkenswert. Eine besondere Innovation bietet der Film *Filhas do Vento*. Er wirft in dieser Arbeit eine spezifische Frage auf, die zu einer Hypothese führt. Während der Sequenzanalyse wurde festgestellt, dass Araújo eine besondere subjektive Charakteristik für jede Rolle bei *Filhas do Vento* definiert hat. Es stellt sich die Frage: Kann man die Ästhetik von Joel Zito Araújo bei dem Film *Filhas do Vento* als einen innovativen Aspekt der Filmgeschichte sehen? Die Hypothese lautet, dass dieser Spielfilm eine neue Ästhetik für die brasilianische Filmgeschichte bringt, denn die Kraft der Bilder, der Zeichen und des Ausdrucks wurde aus der afrikanischen Mythologie geschöpft.

Diese Subjektivität, welche man in jeder Rolle wie z. B. bei Marquinho, gespielt von Rocco Pitanga, bei Cida, gespielt von Ruth de Souza, bei Jú, gespielt von Lea Garcia sowie bei Zé das Bicicletas, gespielt von Milton Gonçalves und weiteren findet, ist eine neue Erscheinungsweise im brasilianischen Kino. Die von Araújo dargestellten Charaktere leben in Verbindung mit Elementen aus der Natur, weisen ein bestimmtes Verhalten auf oder tragen Zeichen wie eine bestimmte Farbe; Eigenschaften, die zu einem abstrakten Universum gehören – dem Universum der afrikanischen Mythologie.

Bei der afrikanischen Mythologie handelt es sich um die afrikanische Religion Candomblé. (Vgl. 2.3.4.1 Die afrobrasilianische Religion und 2.3.4.2 Die Ästhetik des Götter).

Araújo hat in keinem Moment seines Films diese Religion direkt angesprochen. Die erste und letzte Szene des Films stellen Rituale in einer katholischen Kirche dar. Araújo dreht einen Film, in dem die gesamte Besetzung aus Negros besteht und das Ambiente, welches sie umgibt, eine unausgesprochene Bedeutung trägt. Bei der Verfolgung dieses Fadens über die Dauer des Films von 85 Minuten offenbart sich eine fantastische und mythische Form der Darstellung, welche gleichzeitig vollständig im Alltagsleben aufgeht. Nie zuvor wurde diese Thematik auf diese Art und Weise auf die Leinwand gebracht. Alltäglich ist sie, weil in Brasilien ein großer Teil der Bevölkerung genau so lebt: Das heißt, man lebt in täglicher Verbindung mit den Orixas, ohne darüber etwas erklären zu müssen. Wenn man „de Santo“ ist, also der Religion Candomblé angehört, ehrt man seine Götter. Das ist so selbstverständlich wie ein Kreuz als Anhänger in seinem Schmuck zu tragen, wenn man Katholik ist. So werden die Menschen in *Filhas do Vento* mit dem jeweiligen, ihrem Gott zugeordneten Element und der individuellen Farbe zur Ehrung des speziellen Gottes oder der Göttin ausgestattet und dargestellt.

Nachdem ich diesen Aspekt in dem Film *Filhas do Vento* entdeckt habe, suchte ich das Gespräch mit dem Regisseur Joel Zito Araújo, welches am 28. Januar 2012 stattfand, um meine Hypothese zu klären.

Seine Antwort bestätigte, dass die Mise-en-scène viele Zeichen, Bedeutung tragende Elemente und die expressive Kraft durch die gesamte Handlung des Films hindurch aus der afrikanischen Mythologie, dem Candomblé, geholt hat. Araújo bestätigte seine Intention, etwas Neues in die brasilianische Filmästhetik einzubringen.

Der Candomblé wurde zwar in brasilianischen Filmen bereits häufig in Szene gesetzt: Die Rituale des Candomblé waren in diversen Spielfilmen zu sehen und wurden darüber hinaus in zahlreichen brasilianischen Dokumentarfilmen präsentiert. Einige bekannte Beispiele sind: *Bahia de Todos os Santos* von Trigueirinho Neto, 1961; *O Pagador de Promessas* von Anselmo Duarte, 1962, das sind Filme, die den Candomblé als Ritual und Religion der Negro Bevölkerung erwähnt haben. In *Atlântico Negro – na rota dos Orixás* von Renato Barbieri, 1998, verbindet der Candomblé zwei Kontinente; *Barravento* von Glauber Rocha, 1962, kritisiert den Candomblé als Opium der Menschen; *Santo Forte* von Eduardo Coutinho, 1999 sowie *Jardim das Folhas Sagradas* von Pola Ribeiro, 2010, bieten detaillierte Beschreibungen und eine Ehrung des Candomblé. Diese kleine Auswahl zeigt, dass der Can-

domblé im Kino kein neues Thema darstellt. Doch keiner dieser Regisseure arbeitet dieses Thema in sein Werk durchgängig so ein, dass es im Alltag ganz aufgeht, wie Araújo es gemacht hat; sondern bei diesen oben aufgezählten Filmen wurde der Candomblé durch die Form der Darstellung deutlich als eine Religion ausgewiesen.

Araújo hingegen nimmt einen anderen Weg. Er durchtränkt den Film *Filhas do Vento* subjektiv und subtil mit den Elementen des Candomblé, ohne das Thema zu verbalisieren. (Vgl. die Sequenzanalyse in 5.3.1.2 *Filhas do Vento* – Tochter des Windes, 2004). Die Neuigkeit liegt gerade in dieser Form der Darstellung. Er geht bei der Mise-en-Scène auf jedes Detail ein, hinsichtlich der Kostüme und des Lebensstils jeden Charakters. Zé das Bicicletas trägt immer dunkel- und hellblaue Kleidung zusammen. Er beschäftigt sich ständig mit Metall. Sowohl diese Farbe als auch das Element gehört in der afrikanischen Mythologie zum Gott Ogun. Auch das Schicksal von Jú, der mehrfachen Mutter durch Beziehungen zu unterschiedlichen Männern, in Entsprechung zur Göttin Oxum, ist ein solcher Bedeutungsträger. Jú wie Oxum sind immer gelb gekleidet, sehr weiblich, gepflegt und leben in Verbindung mit dem Fluss. Damit hat der Regisseur eine Struktur angelegt, die zwei Handlungsstränge gleichzeitig in jedem Charakter vereint.

Die zentrale Handlung entspricht genau den Forderungen des Manifests *Gênese do Cinema Negro brasileiro*: die Geschichte einer Negro Familie ohne große Besonderheiten, die wie jede Familie gute und schlechte Phasen kennt.

Auf einer anderen Ebene wird gleichzeitig jeder Charakter mit den wichtigsten Elementen der afrobrasilianischen Kultur versehen, mit den Charakteristika der Orixas ausgestattet. Auf diese Weise veranschaulicht Araújo den Candomblé in seinem Film genau wie in der Wirklichkeit als Teil des Alltags der brasilianischen Gesellschaft. Die Menschen sagen in der Regel nicht, dass sie „de Santo“ (vom Heiligen) sind, das heißt, dem Candomblé angehören. Aber sie tragen z. B. am Mittwoch immer ein besonders schönes rotes Kleidungsstück, um die Göttin Iansã zu ehren. Am Freitag trägt man ein weißes Kleid, um die Göttin Oxalá zu feiern. Ein(e) „Tochter oder Sohn“ von Oxum trägt oft die Farbe Gelb oder Gold. Es wird nicht viel darüber geredet in einem Land wie Brasilien, in dem der Candomblé als afrikanische Kultur durch mehrere Jahrhunderte hindurch verboten und diskriminiert wurde (vgl. 2.3.4.1 Die afrobrasilianische Religion).

Mehrere Aspekte vernetzen sich bei der Deutung eines Bildes. Das zeigt schon im ersten Augenblick die multidisziplinäre Fähigkeit der Filmsprache. Um die Codes des Filmes zu verstehen, fordern wir einiges von unserer Wahrnehmungsfähigkeit. Optische Elemente und geistige Erfahrung treffen sich spontan. Aber die Interpretation eines Zeichens hängt von dem kulturellen Gedächtnis der Individuen ab. Nur dadurch kann die Denotation und Konnotation dieser Zeichen identifiziert werden oder eben auch nicht. Nur wenn man über die entsprechende Erfahrung verfügt, werden die Botschaften vermittelt.

Der innovative Aspekt für die Filmgeschichte liegt darin, durch die Ästhetik eine subjektive Welt wie die des Candomblé völlig in den Alltag einpassen zu können, wie es in der Mise-en-Scène dieses Werkes so familiär und gepflegt ausgestaltet wurde. Die kinematografische Substanz des Candomblé in Araújo's Komposition wurde durch diverse Filmfeste anerkannt, gelobt und mit Preisen ausgezeichnet. Im Rahmen der Untersuchungen für die hier vorliegende Arbeit wurde jedoch in der gegenwärtigen Forschungsliteratur noch keine Analyse über die Mise-en-Scène in Araújo's Film in Hinsicht auf die afrikanische Religion gefunden. Eine besonders gute Idee – die Abstraktion des Themas in dem Film beizubehalten; auf diese Weise kommt der Ästhetik des Films eine weitreichende Bedeutungsebene zu.

Ich erweitere meine Fragestellung bzw. Hypothese durch die Reflexion über die Potenzialität der Verbreitung, das heißt, die Fähigkeit sich zu multiplizieren, welche im Gedächtnis gegenwärtig ist. Dabei wird überprüft, inwieweit die verschiedenen Formen von Medien wie persönliche Gespräche, Fernsehen, Radio, Presse, Kino u. a. zusammen genommen die Sensibilität und Wahrnehmungen der Menschen bezüglich der Formen, die der Rassismus annimmt, multiplizieren. Und es wird gefragt, ob man dieses daraus resultierende Gedächtnis-Phänomen als *multiplikatives Gedächtnis* bezeichnen kann.

Es wurde bereits ausgeführt, wie die Thematik des Rassismus in Brasilien in den letzten Jahren eine große Diskussion in verschiedenen Medien ausgelöst hat. Das ist ein positiver Aspekt der neuen Zeit, in der die Kommunikation sich rapide steigert. Neben den technologischen Erweiterungen gibt es noch andere Aspekte, welche für die afrobrasilianische Bevölkerung zu berücksichtigen sind. Die Volkszählung zur Bildung in Brasilien zeigte große Fortschritte für die Teilnahme von Negros an der

Hochschulbildung zwischen 1997 und 2011.⁴³⁶ In 2012 erhielten die Jugendlichen aus den armen Familien, der große Teil davon sind Negros, das Recht auf 50% der Studienplätze bei den Bundes- und den staatlichen Universitäten in Brasilien.⁴³⁷ 2013 feierte Brasilien den zehnjährigen Bestand des Gesetzes Nr. 10.639 vom Januar 2003, das den obligatorischen Unterricht in der Schule im Unterrichtsfach Geschichte und Kultur der afrobrasilianischen Bevölkerung vorschreibt. Es finden mehr Diskussionen und Gründungen unterschiedlicher Organisationen statt, um das Gedächtnis der Negros in Brasilien zu wandeln.

All diese Fortschritte stellen nur eine kleine Auswahl der großen Entwicklungen dar, die zum Schutz und zur Neubewertung der afrobrasilianischen Kultur in Gang kommen. Wohl gemerkt, der Beginn dieser Auseinandersetzung datiert zurück auf die Zeit lange vor dem 13. Mai 1888, dem Tag der Abschaffung der Sklaverei. Alle Gesetze, welche zugunsten der Negros in Brasilien in Kraft getreten sind, haben lange Kämpfe gekostet. (Vgl. 2.2 Die Gesetze und die Revolte zur Abschaffung der Sklaverei in Brasilien). Zu berichten ist, dass der Negro nicht aufgegeben hat. Hinter der Notwendigkeit all dieser Gesetze liegt ein großes Reservoir negativer Prägungen, Traumata und Erinnerungen, die sich aus dem Gedächtnis speisen und die Stellung der Negros in Brasilien noch heute Punkt für Punkt mit der kolonialen Zeit vergleichbar machen. So wirkten die medialen Instrumente – Zeitung, Radio, Fernseher, Kino u. a. – seit der Abschaffung der Sklaverei, häufig klar erkennbar, einem möglichen Aufbau des Selbstbewusstseins der Negros entgegen und sie behinderten den Schutz ihrer Kultur.

In Bezug darauf gibt es gravierende Indizien sowohl im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses als auch hinsichtlich der postkolonialen Theorie. Das imperialistische Projekt des brasilianischen Fernsehens brachte unendlich viele Beispiele für das subjektive Universum dieses Mediums und ebenfalls für die subjektive manipulative Macht der Faszination eines Publikums voller Erwartungen, die auf Vorurteilen basierten.

⁴³⁶ IBGE, 2011:

http://www.ibge.gov.br/english/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_da_populacao/resultados_do_universo.pdf

<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,n-de-jovens-negros-na-universidade-quadruplica-mas-91-ainda-estao-fora--,946579,0.htm>

⁴³⁷ Vgl. Ministério da Educação, 2012.

[Http://portal.mec.gov.br/cotas/perguntas-frequentes.html](http://portal.mec.gov.br/cotas/perguntas-frequentes.html)

Der Film *A Negação do Brasil* zeigt Elemente, die viele erläuterungsbedürftige Aspekte enthalten. Der Film erschüttert das Publikum, die junge wie die ältere Generation, und ermutigt sie zur weiteren Diskussion über die strukturelle Freiheit der neokolonialistischen Methode anhand des kolonialen Gedächtnisses in den Medien.

Die Auseinandersetzung des Films *A Negação do Brasil* mit dem brasilianischen Gedächtnis brachte viele neue Elemente in die Debatte ein und eröffnete umfangreiche Diskussionen zum Thema der Rassenfeindlichkeit. Die intermediale Kombination in diesem Dokumentarfilm – Fiktion, Kollage aus originalen Folgen oder Sequenzen der Telenovelas unterschiedlicher Zeiten seit den 60er Jahren, Interview, autobiografische Erzählung u. a. – führt zur Diagnose der komplexen gesellschaftlichen Realität der Negros.

Es ist das strukturelle Gedächtnis, das sich mit Leichtigkeit durch die Medien multipliziert und ein bestimmtes Gesellschaftsformat durch die Wiederholung dieses Modells vor dem Publikum etabliert. Araújo konnte durch seinen Dokumentarfilm den Finger in viele Wunden hineinlegen, um eine neue Reihe von Diskussionen um das Fernsehen und seine Produkte zu provozieren. Der Stellung der Negra im Fernsehen widmet der Regisseur große Aufmerksamkeit. Ein noch immer aktuelles Thema in Brasilien, die „Hausmädchen“⁴³⁸, greift Araújo mehrfach auf. Unter den bekanntesten Stereotypen verbleibt auch die Rolle der „Mama“ im Zentrum diverser Fernseh-Produktionen.

Charaktere wie „*Mamae Dolores*“ (vgl. die erste Sequenz des Films *A Negação do Brasil*) gehören zu der Realität und dem Gedächtnis der BrasilianerInnen als Erbe der Kolonialzeit. Sie gehören zur Konstituierung der brasilianischen Gesellschaft, vereinzelt gibt es sie heute noch. Die Mamas waren meistens körperlich robuste Frauen, in der Regel sehr hilfsbereit, gute Köchinnen und verantwortungsvoll. Diese Afrobrasilianerinnen waren seit der Sklaverei eine Art zweite Mutter für die Kinder und die ganze Familie. Sie hatten und haben in der Regel kein eigenes Privatleben. Die Mamas zählen zur Erinnerung vieler Familien und das Fernsehen hat dieses Lebensmodell ebenfalls bewahrt und säkularisiert bis in die Gegenwart hinein.

⁴³⁸ Erst im März 2013 wurde vom Senat in Brasilien der Vorschlag zur Änderung der Verfassung bezüglich des Gesetzes 478/2010 zugelassen, welches das gleiche Arbeitsrecht für die Hausmädchen oder allgemeine Haushaltshilfen zugesteht, wie es für jede andere normale Arbeitsstelle gilt. Hier endet ein historischer Kampf, dessen Ursprung in der Kolonialzeit liegt. Meistens sind HausarbeiterInnen in Brasilien bis in die heutigen Tage Negros.

Neben dem Stereotyp des Hausmädchens existieren andere Stereotype wie der Killer, der Bodyguard, der Bettler und der Verrückte, daneben die Charaktere von Sklaven wie die Prostituierte usw. Bei allen vier hier im Zentrum der Arbeit analysierten Filmen nicht zu übersehen sind die nachteiligen Folgen, die sich in Zusammenhang mit der Hautfarbe der Negros auf ihren Lebensraum oder ihr Schicksal ergeben. Tief verwurzelt sind die negativen Einstellungen, von Generation zu Generation weitergereicht als Gedächtnismerkmale.

Die Vermittlung unterschiedlicher ideologischer Bestandteile durch die Infiltrierung der Unterhaltungsprogramme bekannter Kommunikationsmedien besitzt eine große Überzeugungskraft für die Gesellschaft. Die Komplexität dieses Aspektes wirkt in die Bildung der Menschen hinein von Kindheit an. Blicken wir auf das kommunikative Gedächtnis im Bereich der Wahrnehmungsentwicklung eines Menschen: In seiner Studie „Das Kommunikative Gedächtnis – Eine Theorie der Erinnerung“ verweist Harald Welzer auf die Fähigkeit eines Kindes, sein autobiografisches Gedächtnis auszubilden.

„Es wurde schon erwähnt, daß Kleinkinder dazu neigen, auf Nachfrage weniger einzelne Ereignisse zu berichten, an die sie sich erinnern, als generalisierte Abläufe wiederzugeben, von denen sie wissen, dass sie für gewöhnlich so und so ablaufen. Dieser Befund deutet an, dass die Kinder auf dieser Entwicklungsstufe noch keine selbstbezogenen Erinnerungen ausgebildet haben; sie können das Erlebte noch nicht in eine reflexive Beziehung zu sich selbst setzen. Ein solches Selbst ist in einem autobiographischen Sinn noch nicht vorhanden – das Kind kann nicht auf eigene, distinkte und kohärente Lebensgeschichte zurückblicken. Es verhält sich, wie gesagt, als Positivist in einer Welt, die so ist, wie sie eben ist.“⁴³⁹

Die Debatte zielt auf der einen Seite ab auf die Kommunikationsmittel in ihrer Funktion als Meinungsführer. Dazu gehören die Massenmedien ebenso wie persönliche Gespräche; was Fernsehen, Radio, Presse, Kino u. a. vermitteln, beherrscht oft unsere Gedanken. Auf der anderen Seite geht es um die Rassendiskriminierung, welche eine globale Geschichte hinter sich hat, vor allem um die Geschichte des Kolonialismus und der Versklavung von Negros. Die visuelle und auditive Kommunikation steht dem Menschen als primäre Form von Dokumentation und Gedächtnis zur Verfügung. Wenn die Gespräche in der Familie, das Fernsehen, das

⁴³⁹ Vgl. Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis – Eine Theorie der Erinnerung. München, 2008. S. 91.

Radio oder das Kino die Negros klischeehaft darstellen, wird diese destruktive Betrachtungsweise vor allem von Kindern von Generation zu Generation als normal verinnerlicht. Im Fall von Brasilien werden die Negros dadurch auf ihre überholte Stellung zurückgeworfen. Über lange Zeiträume hinweg wurde nicht darüber diskutiert, sondern akzeptiert, dass es „einfach so war“. Die Rassendiskriminierung verbreitet sich auf diese Weise, als ob das ein ertümlich gegebener Zustand wäre und als sei es normal, das „naiv“ hinzunehmen. Es bleibt immer die Entschuldigung: „Es war nicht böse gemeint“.

Ferner greift der Regisseur in *Filhas do Vento* mit der für Menschen mit dunkler Haut erniedrigenden Geschichte über die Ursachen unterschiedlicher Hautfarben, die das Enkelkind in der Schule gelernt hat, (siehe dazu Kapitel 5.3.1.1.1 Sequenzanalyse; *Filhas do Vento*: 34.-49. Sequenz, bei 49:42:00) die Problematik des Schulunterrichts, der Schulbücher oder des Schulmaterials im Allgemeinen in Bezug auf den Rassismus in Brasilien auf. Das Thema löst in den letzten zwei Jahrzehnten eine große multidisziplinäre Diskussion in Fachgebieten wie Geschichte, Psychologie, Pädagogik, Politik, Soziologie, Anthropologie u. a. aus. Größere Fortschritte erzielt diese Diskussion vor allem in letzter Zeit durch die Unterstützung des *Secretaria de Promoção da Igualdade Racial*, des Sekretariats des Ministeriums zur Förderung der Rassengleichheit, einer Abteilung der brasilianischen Bundesregierung, gegründet in 2003. Es handelt sich um eine Reihe von Förderungen der Initiativen, welche zur Abschaffung der rassendiskriminierenden Inhalte in Schulbüchern und bei allen Systemen der Lernmethoden und Lehrmittel beitragen können. Ein Beispiel dafür bietet das Gesetz Nr. 10.639 vom 09.01.2003, das durch den damaligen Bundespräsident Luiz Inácio Lula da Silva in Gang gebracht wurde. Dadurch wurde das Fach „Geschichte der afrobrasilianischen Kultur“ obligatorisches Unterrichtsfach in der Schule. Hinzu zählen auch viele weitere Initiativen mit dem gleichen Ziel: das kulturelle Gedächtnis der Afrobrasilianer von einer Reihe negativer Aspekte und Stigmatisierungen zu befreien.

Bei dem Film *Bróder* prangert der Regisseur Jeferson De in 2010 die Diskriminierung der Negros durch die Polizei an. Dort verwendet ein Polizist den Ausdruck „Zwei suspekte Elemente, Farbmuster“. Es ist die Standardform, um Kriminelle zu bezeichnen. In dem Film war der Verdacht unbegründet. Denn nur der Eurobrasilianer zwischen den beiden von der Polizei verdächtigten Negros war derjenige von den drei Freunden, welcher in Kontakt mit der kriminellen Welt stand. Der

Regisseur stellt einen Vorfall aus dem Alltag São Paulos dar. Anfang Januar 2013 löste ein Befehl, unterzeichnet vom Military Police Command der Stadt Campinas in São Paulo, große Kontroversen in der Stadt aus. Das Dokument besagte, dass die Polizei des Bezirks „Taquaral“, das heißt, „verdächtiges Verhalten bei Personen, insbesondere Mestizen und Negros“ untersuchen sollte. Das Dokument war am 21. Dezember 2012 unterzeichnet worden, und die Information darüber war irgendwie an die Öffentlichkeit gelangt.

Betrachtet man das institutionelle Verhalten einer Gesellschaft, wird man gewahr, welches Gedächtnismodell hier verbreitet wird. Die o. g. Kontroversen und Diskussionen greifen um sich dank der Arbeitsergebnisse der organisierten Negrobevölkerung. Die Bekämpfung der Stereotype, die ihrer ethnischen Gruppe zugeordnet werden, darf nicht pausieren. Der Beamte in dem o. g. Film entschuldigte sich zwar, „es war nicht negativ gemeint“. Dieses Verhalten wirft aber die brasilianische Bevölkerung zurück auf das Modell der Rassendemokratie und seine Vortäuschungen (vgl. 3.3.3 Das „Märchen“ der Rassendemokratie in Brasilien und seine Folgen).

Viele Aspekte der Realität sind in diesem Film zum Ausdruck gebracht worden. Aber De, als Negro aus einer einfachen Arbeiterfamilie stammend, hat in seinem Gedächtnis sehr viel mehr negative Erfahrung gespeichert, als er dargestellt hat. Bei einem Interview erzählt De in 2010 von der Vorbereitungsphase seines Films.⁴⁴⁰ Er hat einen Termin mit einem seiner Sponsoren. Er kam er zu einem gigantischen und eleganten Gebäude, am Eingang schaute eine Frau nach ihm und bevor er sich vorstellen konnte, sagte sie: „Um Post zu bringen, müssen Sie einen anderen Eingang nehmen“. Er antwortete „Ich bin der Regisseur Jeferson De und habe einen Termin vereinbart“.⁴⁴¹ Mit Sicherheit hätte auch den Regisseur Spike Lee die gleiche Begrüßung in Brasilien erwartet, bevor er sich vorgestellt hätte.

Wie eine Gruppe ihr Gedächtnis aus der Geschichte herauszieht und bewahrt, ohne dass sich die negativen Aspekte dieser Geschichte potenzieren, ist die große Kunst in jeder Gesellschaft. Dazu schreibt Aleida Assmann in ihrer Studie „Geschichte im Gedächtnis“:

⁴⁴⁰ Interview von Luciana Ackermann mit Jeferson De vom 12.11.2010: Não é bróder. É mano! In: Revista do Brasil, Edição 53, Novembro de 2010: <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/53/nao-e-broder.-e-mano>

⁴⁴¹ Ibid.

„Zwischen dem Wunsch nach Aneignung und dem Bewusstsein von Differenz liegt eine Arbeit an der Geschichte, die sich darum bemüht, eine fremdgewordene Vergangenheit aneignungsfähig zu halten.“⁴⁴²

Was Araújo in seinem Film *A Negação do Brasil* unterstreicht, ist gerade die Alltäglichkeit der Diskriminierung und darüber hinaus die Verbreitung und Etablierung eines gesellschaftlichen Problems als „normal“. Als „normal“ wird angesehen, dass die Bilder des Fernsehens nicht den wahren Verhältnissen der Bevölkerung Brasiliens entsprechen.

Seit den 50er Jahren, als sich die ersten Fernsehanstalten in Brasilien gründeten, erhielten die Negros immer wieder ähnliche Rollen. Für sie sind meistens Rollen reserviert, die nach der Meinung und dem Konzept der brasilianischen Gesellschaft, vor allem der brasilianischen Elite, nur Negros spielen konnten. Es sind die Darstellungen, welche den Rand der menschlichen Gesellschaft betreffen, von den BanditInnen bis zu SklavInnen, von Hausmädchen oder HauswirtschafterInnen bis hin zu BettlerInnen und Prostituierten.

Ähnliches Verhalten ist auch bei anderen Medien die Regel, bei der Werbung, dem Kino, der Radioberichterstattung, in der Presse, häufig in der Musikszene, in der *Literatura de Cordel* und vor allem im direkten Kontakt im Alltag der Negros. Es ist ein Fakt, allgegenwärtig in Brasilien, welchen die Negro Regisseure des *Cinema Negro* im Zentrum ihres Anliegens behandeln.

Das Gedächtnis der Negro ist hauptsächlich von negativen Zeichen geprägt. Die steten Wiederholungen durch Jahrhunderte hindurch seit der Kolonialzeit führen zur Reproduktion und Multiplikation einer falschen Idee über diese ethnische Gruppe. Für lange Zeit galt es als „normal“, dass ein Negro im Fernsehen immer in nachteiligen Situationen gezeigt wurde. Eine Ausnahme wurde vom Publikum, das heißt von der Gesellschaft, nicht akzeptiert.

Diese Untersuchung führt zu einer Quelle der Multiplikation von Zeichen, alle dem gleichen Ziel dienend, die Negros und ihre Kultur in einer Position der Unterdrückung zu halten. Das geschieht in einer fortwährenden, konstanten Regelmäßigkeit. Ein Erlebnis führt zum anderen, sie schließen sich zusammen und speisen ein unerschöpfliches Gedächtnis. Das daraus resultierende Gedächtnis-Phänomen kann als multiplikatives Gedächtnis bezeichnet werden. Darunter verstehe ich die

⁴⁴² Assmann, Aleida: 2007, op. cit., S. 194.

besondere Fähigkeit, eine Information zu verbreiten und zu multiplizieren. Das Gedächtnis-Phänomen selbst stellt schon eine Form von Verbreitung dar. Es gibt kein Gedächtnis, das nicht zumindest ein Mal weiterverbreitet wurde. Das bedeutet, dass jede Form von Gedächtnis, um zu existieren, von einer Person zu einer anderen oder an ein Archiv weitergegeben wurde. So entsteht das Phänomen der Multiplikation von Gedächtnis, das durch die vielfältigsten Formen von Weitergabe bedingt ist.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, welcher in der Interpretation dieses Materials präsent war, ist die Ablehnung, die Negros in Brasilien erleben. Daraus ergab sich die Frage: Ist die Ablehnung, die Negros in Brasilien erfahren, das Ergebnis einer Form von multiplikativem Gedächtnis des Rassismus?

Bei der Betrachtung der hier angeführten Erlebnisse von Ablehnung aus den Lebenserzählungen berühmter SchauspielerInnen, die trotz ihrer Qualifikation immer abgewiesen wurden oder werden sowie der Aussage des Fernsehregisseurs Walter Avancine, dass die Ästhetik der Negros und die der armen Menschen nicht zum Marketingkonzept des Fernsehens passt (vgl. 5.3.1.1 A Negação do Brasil – Die Verneinung Brasiliens, 2000), wird deutlich, dass ein gezieltes strukturelles Konzept der Ablehnung der Negros in den Medien zugrunde liegt. Geht man einige Jahre zurück in die Musikarchive, findet man einen sehr bekannten Schlager, eine Musik aus den 80er Jahren, in dem es heißt: „Precisa-se de Moça boa aparência para secretária.“: Es wird eine junge Dame mit gutem Aussehen als Sekretärin gesucht.⁴⁴³ Es war allgemein ganz klar bekannt, dass eine solche Zeitungsanzeige in jener Zeit mit der Bemerkung „boa aparência“ – gutes Aussehen – nur eurobrasilianischer Phänotyp bedeutete oder zumindest die Negras ausschloss. Es hat lange gedauert, bis die Presse am Äußern dieser Vorurteile – und auch nur durch den Druck neuer Gesetze – gehindert wurde.

Eine weitere Rolle spielt der bedeutsame Bereich der Bildung. Noch in den 40er Jahren war ein Großteil der Negro Bevölkerung nicht alphabetisiert. Einige wenige Negros konnten am TEN – Theater Experimental do Negro – an Alphabetisierungskursen teilnehmen, wie Abdias Nascimento erzählt. (Vgl. 3.4. TEN – Teatro Experimental do Negro). Die mangelnde Bildung bedeutete für lange Zeit eine zusätzliche Einschränkung für die Negros und war beabsichtigt: Denn sobald sie die Option auf

⁴⁴³ Song von Irmãs Freitas: Sekretária.

Vgl. <http://www.vagalume.com.br/irmas-freitas/secretaria.html>
„Precisa-se de Moça boa aparência para secretária.“

eine gleichberechtigte Bildung haben, drohen sie in den Augen der herrschenden Gesellschaftsschicht auch zur Konkurrenz zu werden und gewinnen Kraft für den Widerstand.

Alle Punkte zusammengekommen zeigen, dass das multiplikative Gedächtnis des Rassismus bisher als ein verstärkendes Element für die Ablehnung der Negros in der Gesellschaft wirkte. Man könnte sagen, dass die ursprünglichen Afrikaner in Brasilien damals in eine Falle gegangen sind. Hier wurden sie in mehrfacher Hinsicht ausgebeutet und gleichzeitig negativ wahrgenommen, und diese destruktiven Aspekte vereinten sich zu einem riesigen Vorurteil. Die Ablehnung der Negros in der Gesellschaft liegt in der Geschichte und darüber hinaus im Interesse einer euro-brasilianischen Elite, die nach wie vor den kolonialistischen Blick beibehält. Sie verbreitete die Idee, dass die Ästhetik der Negros nicht in das brasilianische Bild passt. Gleichzeitig wurde strategisch in der Gesellschaft und Öffentlichkeit die Überzeugung implementiert, dass Brasilien ein Land der Rassendemokratie sei. Alle diese Einzelheiten sammelten sich in dem Gedächtnis der brasilianischen Bevölkerung.

Die Ablehnung, die den Afrobrasilianern widerfährt, kann als eine Folge des multiplikativen Gedächtnisses des Rassismus gesehen werden.

Wie der Autor Guerreiro Ramos analysiert, handelt es sich heute um Fragen, die von der „Thematik Negro“ hin zu dem eigentlichen Leben der Negros führen. Eindeutig lässt sich feststellen, dass dem Negro in Brasilien in seiner Existenz von Generation zu Generation durch negative Sichtweisen anderer und Stigmatisierungen ein Stempel aufgedrückt wurde, der es verhindert, seinem eigentlichen Selbst näher zu kommen:

„Eine Sache ist das Thema Negro, eine andere Sache ist das Leben eines Negros. Der Negro als Thema ist etwas, das untersucht, geschaut, gesehen wird, manchmal als ein mumifiziertes Wesen, ein anderes Mal als seltsames Wesen. Vor allen Dingen als ein Risiko, ein Zeichen der nationalen Realität, welche die Aufmerksamkeit erregt. Schon das Leben des Negros ist unterdessen etwas, das sich nicht stilllegen lässt, ist abwechslungsreich, prophetisch, vielseitig, etwas, wovon in Wirklichkeit kein definitiver Hinweis gegeben werden kann, denn er ist heute, was er gestern nicht gewesen war, und wird morgen sein, was er heute nicht ist.“⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Ramos, Guerreiro: Patologia social do branco brasileiro. *Jornal do Comércio*, jan. 1955. In: Barbosa, Muryatan Santana: Tempo Social - Band 18, Nr. 2, São Paulo, 2006. S. 215

Die Geschichte der Negros zeigt tatsächlich, dass selbst diejenigen Menschen, welche damals aus Afrika nach Brasilien verschleppt wurden, trotz allem ihre innere Freiheit nie aufgegeben haben.

6.2 Synergien: Gedächtnis-Strömungen im Prozess

Betrachtet man heute die Liste der Institutionen, die sich seit den 70er Jahren als Ergebnis der MNU, der Movimento Negro Unificado (Vereinigte Negro Bewegung) gründeten, kündigt diese breite Basis eine neue Phase der brasilianischen Geschichte an. Einige Beispiele sind: *Geledés* – Institut der Negra Frauen⁴⁴⁵, *Instituto Medien Étnica*,⁴⁴⁶ *Faculdade Zumbi dos Palmares*, die erste Fakultät in Brasilien, die Priorität für Negro Studenten sowie für die Causa der Negros einräumt sowie⁴⁴⁷ *Seppir – Secretaria de Políticas de promoção da Igualdade Racial*.⁴⁴⁸ Der Facettenreichtum dieser und hunderter weiterer wichtiger, politisch wirkender Institutionen ist verantwortlich für konkrete Änderungen in der Situation der Negros im Land.

In dieser Entwicklung wird das äußerst spannende Phänomen der Flexibilität des multiplikativen Gedächtnisses sichtbar. Es kann demnach auch ein Wegweiser zu einer fruchtbaren Entwicklung werden: „(...) denn er ist heute, was er gestern nicht gewesen war, und wird morgen sein, was er heute nicht ist.“⁴⁴⁹ Es wird denkbar, dass die Intensivierung eines positiven Selbstbildes und dessen Implementierung in den Medien für die Negros in Brasilien eine neue Tendenz und Qualität zeigt: wie eine Art positiver Bumerangeffekt gegen die Schatten der Kolonialgeschichte.

Dazu leuchtet schließlich in dieser Untersuchung die Fragestellung auf: Gibt es Anzeichen, Indikatoren dafür, dass aus dem gesteigerten Bewusstsein dieses multipli-

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702006000200011

„Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida.

O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção. O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, profético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje.“

⁴⁴⁵ Geledés Instituto da Mulher Negro.

[Http://www.geledes.org.br/](http://www.geledes.org.br/)

⁴⁴⁶ Midiaetnica. [Http://midiaetnica.ning.com/](http://midiaetnica.ning.com/)

⁴⁴⁷ Faculdade Zumbi dos Palmares. [Http://www.zumbidospalmares.edu.br/](http://www.zumbidospalmares.edu.br/)

⁴⁴⁸ SEPPIR. [Http://www.seppir.gov.br/](http://www.seppir.gov.br/)

⁴⁴⁹ Ramos, Guerreiro: 1955, S. 215.

kativen Gedächtnisses heraus Keime eines neuen Selbstbewusstseins und eines positiven Umgangs der Menschen miteinander erwachsen?

Bemerkenswert dazu ist das Leben des bereits erwähnten, amtierenden Ministers des Obersten Bundeslandesgerichts, eines Negros, Joaquim Barbosa. In diesem Fall bedeutet das, den positiven Bumerang-Effekt als Widerstand der Afrobrasilianer konsequent, strukturiert, gewaltlos und kompetent durch Gesetze und tägliche Diskussionen zu praktizieren. Vor allem die letzten zehn Jahre haben den Afrobrasilianern gezeigt, dass die Aussicht auf ein Reparations-Gedächtnis noch einen langen Weg bedeutet, aber dass es möglich sein muss: wie es das Beispiel von Minister Barbosa beweist. Allein das bewirkt schon den Aufbau einer anderen, diesmal positiven und konstruktiven Gedächtnis-Strömung, die sich im Durchgang durch das multiplikative Gedächtnis vervielfältigen kann.

7 Schlussfolgerung

Das Anliegen des Cinema Negro ist die Darstellung und Diskussion der Ergebnisse einer der komplexesten Machtstrukturen der menschheitlichen Geschichte: Die Kolonisation.

Was das Cinema Negro als Widerstandsinstrument in Brasilien versucht, ist, der Welt die Wahrheit über Brasiliens Geschichte offenzulegen: was es in Wirklichkeit bedeutet, Negro in Brasilien zu sein. Ein Ausgangspunkt ist die Lüge der Rassendemokratie in Brasilien, die auf allen fünf Kontinenten verbreitet wurde. Das Kolonialerbe in Brasilien stellt ein großes Thema dar, das für die brasilianischen Regisseure bis heute tabu ist, und wenn es doch vorkommt, wurde und wird es aus dem Blick der „anderen“ gezeigt und nicht aus der eigenen Erfahrungswelt eines Negros heraus. Sie, die Negros, konnten bis vor kurzer Zeit nicht selbst Regie führen, weil sie nicht an die beruflichen Positionen herangelassen wurden.

Das Kolonialerbe in Brasilien, welches das Cinema Negro darstellt, ist auf der einen Seite ein Labyrinth voll ethnischer Konflikte, Rassenfeindlichkeit, ungerechter Gesetze, Armut, institutionellem Rassismus, medialem Rassismus u. a. Auf der anderen Seite lebt dort eine ethnische Gruppe mit einer unerschöpflichen Kultur und einem großen Reichtum an politischer Kraft, Hoffnung und Kreativität.

Mit der Hoffnung auf ein bessere Zukunft kratzt das Cinema Negro viel von der starren Maske des Landes ab. Die Negros sollen besser verstehen können, wie die Macht gegen sie strukturiert und ausgeübt wird. Nur dann können sie darüber diskutieren und wirksam dagegen angehen. Zum Beispiel müssen sie verstehen können, wie und warum in Brasilien die soziale Schicht gegenwärtig eine deutlich ethnische Angelegenheit ist. Der Regisseur und vielseitig gebildete Joel Zito Araújo ist eine der wichtigsten Persönlichkeiten des Cinema Negro. Die beiden Filme von Araújo – *A Negação do Brasil* und *Filhas do Vento* – weisen, nicht nur im Rahmen dieser Untersuchung, das Cinema Negro als eine neue Phase des brasilianischen Films aus. Araújo ist Schriftsteller, Regisseur, Hochschullehrer, Produzent und Drehbuchautor von Filmen, Lehrvideos und TV. Araújo als Regisseur stellt mit seinem Werk einen postkolonialen Diskurs bereit und den Umriss eines weitgefächerten Projektes für zukünftige Diskussionen der Filmgeschichte.

Bevor die Kriterien des Cinema Negro festgelegt wurden, vor allem durch die oben angeführten Manifeste, war in der Geschichte des brasilianischen Kinos eine positive Bewertung der Schönheit und Fröhlichkeit der Negros und ihrer Kultur, frei von Ironie, frei von Stereotypen oder Unterdrückung, leider kaum zu sehen.

Die brasilianischen Regisseure sind nicht bereit, sich auf die gewaltigen Schauspiele aus den Wohngebieten der Negros zu konzentrieren und damit ihre Leinwand zu „beschmutzen“. Diese neue Phase brasilianischer Filme des Cinema Negro zeigt aber einen Kessel voller Elemente, Zeichen und Metaphern einer langen Geschichte, die vom Beginn der brasilianischen Filmgeschichte an oft vertuscht oder manipuliert wurde. Das Cinema Negro vollzieht eine Auseinandersetzung mit einem Teil der Brasilianer, jenem Teil der Landesbevölkerung, welche mit den Schatten der Kolonisation existiert und unter sehr schlechten Bedingungen zurecht kommen muss. Die Bevölkerung, abstammend von den Sklaven in Brasilien, ist groß, existiert, kämpft noch um viele Rechte und plädiert für eine Reparation. So dient das Cinema Negro diesen Zielen, um das tragische Bild der Kolonisation und der Neokolonisation neu zu belichten.

In Bildern und Ästhetik hebt das Cinema Negro z. B. in dem Film *Bróder* die Realität einer Favela hervor und betont das Freundschaftsverhalten und die Gemeinschaft der Mitbewohner positiv. Allein das unterscheidet diesen Film von diversen anderen brasilianischen Filmen, in denen die Gewalt im Zentrum steht. Das Cinema Negro zeichnet das Bild der Subalternen im Rahmen der Architektur, der Lebensqualität der Armut, der sozialen Not und der Prostitution, des Drogenhandels; veranschaulicht die Distanz zwischen Reich und Arm. Der Film *Bróder* legt die heißen Eisen in die Hand der weißen Elite. Immer wieder wird daran erinnert, wo die Ursache für die Missstände liegt.

Bestimmte audiovisuelle Formen wie das Fernsehen stehen im Zentrum der Thematik bei *A Negação do Brasil*, *Bom dia Eternidade* und *Filhas do Vento*. Das brasilianische Fernsehen, als ein Medium verantwortlich für eine gigantische Multiplikation des Rassismus sowie für die Verbreitung aller Kriterien der Ideologie der „idealen“ weißen ethnischen Gruppe, wird oft sowohl als Quelle der Diskussion des Cinema Negro verwendet als auch als Teil der Handlung. Das Cinema Negro erreicht bis jetzt in Brasilien kein großes Publikum. Aber die zentrale Thematik, die Stellung der Negrobevölkerung im brasilianischen Kino und in der brasilianischen Gesellschaft,

findet zum ersten Mal in der Geschichte des brasilianischen Kinos eine feste Basis – in dem Manifest *Gênese do Cinema Negro brasileiro* und dem *Manifest von Recife*.

Ein weiteres Gestaltungselement des Cinema Negro liegt in der Darstellung und Inklusion einer afrobrasilianischen Ästhetik, welche bisher nicht zur Geschichte des Kinos in Brasilien gehörte: das Bild einer Bevölkerung und ihrer Kultur, deren Charakteristika bis dahin oft verborgen und verboten wurden.

Erst das Cinema Negro konnte in Brasilien die Schönheit der Negro SchauspielerInnen vollkommen würdigen. Die Rezeption der Bilder des Cinema Negro gilt als filmische Grundlage für den Aufbau eines Selbstbewusstseins, eines Gewährwerdens des eigenen Wertes dieser ethnischen Gruppe in Brasilien. Die Öffnung für die Bilder dieser Filmphase ist darin begründet, dass sie reale und authentische Situationen darstellt, deren Wurzeln aber in der kolonialen und neokolonialen Geschichte Brasiliens liegen. Die Unterschiede im Lebensstil und in der Lebensqualität sind meistens aufgrund der gesellschaftlichen Werturteile mit den Unterschieden im Phänotyp sehr genau gekoppelt: je dunkler die Haut, je gelockter das Haar, desto schlechter die gesellschaftliche Perspektive. Allein das führt zu einer dringend notwendigen Debatte, verrät die offene Wunde und identifiziert einen gravierenden sozialen Reparationsbedarf, im Alltagsleben, im Kino und in anderen Medien.

8 Quellenverzeichnis

Literatur

Acker, Ana Maria; Souza Rossini, Miriam de: O Futebol brasileiro nos filmes Boleiro I e II de Ugo Giorgetti. In: Sessões do Imaginário Ano XVII, Nr. 27, 2012, S. 23-30. [Http://revistaseletronicas.pucrs.br/famecos/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/11476/8273](http://revistaseletronicas.pucrs.br/famecos/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/11476/8273)

Albin Ricardo Cravo: Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.

Almada, Sandra: Damas Negras – Sucessos, lutas, discriminação. Rio de Janeiro, 1995.

Almada, Sandra: Abdias Nascimento / Sandra Almada. São Paulo, 2009.

Alves, Aristides (Hrsg.): Casa dos Olhos de Tempo que fala da Nação Angolão Paquetan. Salvador, 2010.

Alves, Gizelda: Die Gesellschaft des Sertão im Spiegel des brasilianischen Cinema Novo. Magisterarbeit im Fach Soziologie. Marburg, 2001.

Amado, Jorge: Gabriela Cravo e Canela Crônica de uma cidade do interior. Rio de Janeiro, 2012. Erste Auflage 1962.

Araújo, Joel Zito Almeida de: A Negação do Brasil – O Negro na Telenovela Brasileira. São Paulo, 2000.

Araújo, Vicente de Paula: A Bela Época do Cinema Brasileiro. São Paulo, 1976.

Assmann, Aleida: Das Kulturelle Gedächtnis an der Millenniumsschwelle – Krise und Zukunft der Bildung. Konstanz, 2004.

Assmann, Aleida: Geschichte im Gedächtnis – Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. München, 2007.

Assmann, Aleida; Assmann, Jan: Das Gestrn im Heute – Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien – Eine Einführung in der Kommunikationswissenschaft, Opladen, 1994. S. 114-140.

Assmann, Jean: Das Kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München, 1992.

Avacine, Elsa Gonçalves: Doce Inferno: açúcar, guerra e escravidão no Brasil holandês 1580-1654. São Paulo, 1991.

Balázs, Béla: Der Geist des Films. Frankfurt, 1972.

Barbosa, Muryatan Santana: Tempo Social. Band 18, Nr. 2, São Paulo, 2006.
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702006000200011;
 Print: ISSN 0103-2070.

Barcelos, Luiz Cláudio: Raça e Realização Educacional no Brasil. Rio de Janeiro, 1992. Dissertação de Mestrado, Sociologia. Iuperj.

Barthold, V.: La Découverte de l'Asie: Histoire de l'Orientalisme en Europe et en Russie. In: Said, Edward W., 2003. S. 137-138.

Bernecker, Walther L.; Pietschmann, Horst; Zoller, Rüdiger: Eine kleine Geschichte Brasiliens. Frankfurt, 2000.

Bhabha, Homi K.: The Location of Culture. London u. New York, 2010.

Brito, Benilda und Nascimento, Valdecir (Org): Negras (in) confidências. Belo Horizonte, 2013.

Brito, Jadir: A emergência de Outras Formas de Direito. Jornal Írobin, Brasília, ano II, N. 3, 1997.

Cabral, M. S. A.: Claros e Escuros. Rio de Janeiro, 1999.

Caetano, Daniel (Hrsg.): Cinema Brasileiro 1995-2005 – Ensaio sobre uma década. Rio de Janeiro, 2005.

Cunha, Euclides: Os Sertões. Rio de Janeiro, 1969.

Data Folha – Mapeamento de cor no Brasil. Zeitung Folha de São Paulo, Caderno Especial- 2, 23.11.2008.

De, Jeferson: Dogma Feijoadá – O Cinema Negro Brasileiro. São Paulo, 2005.

Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt, 1997.
 Orig. Titel: Cinéma 1 L'image-mouvement. Paris, 1983.

Deleuze, Gilles: Das Zeit Bild. Kino 2. Frankfurt, 1997.
 Orig. Titel: Cinéma 2 L'image-temps, Paris, 1985.

Diário Oficial da União, Ano CXLIX No- 169 Brasília - DF, quinta-feira, 30 de agosto de 2012.

Dirlik, Arif: The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism. Boulder: Westview Press, 1997.

„Educação e Desigualdades Raciais no Brasil“. In: Cadernos de Pesquisa, nº86, São Paulo, ago./ 1993. S. 15-24.

Egger, Stephan (Hrsg.): Maurice Halbwachs. Aspekte des Werks. Konstanz, 2003

Fanon, Frantz: Die Verdammten dieser Erde. Frankfurt am Main, 1966.

Faulstich, Werner: Die Filminterpretation. Göttingen, 1995.

- Ferrez, Gilberto: Raras e preciosas vistas e panoramas do Recife (1755-1855). Rio de Janeiro, 1984.
- Figueiredo Ferretti: Revoltas de escravos na Bahia em início do século XIX. Sao Luís, 1988. [http://www.pppg.ufma.br/cadernosdepesquisa/uploads/files/Artigo%205\(5\).pdf](http://www.pppg.ufma.br/cadernosdepesquisa/uploads/files/Artigo%205(5).pdf)
- Folha de São Paulo: Racismo confrontado. Caderno Especial, 25.06.1995.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt, 1988.
- Franco, Carlos Emílio: Roteiro de Leitura – A Escrava Isaura. São Paulo, 1998.
- Freyre, Gilberto: Casa Grande e Senzala. Rio de Janeiro 1998, (1. Auflage 1933).
- Furtado, Júnia Ferreira (Hrsg.): Trabalho Livre Trabalho Escravo: Brasil e Europa séculos XVII e XIX. São Paulo, 2006.
- Gerber, Raquel: O Mito da Civilizacao Atlântica. Glauber Rocha, cinema política e a estética do inconsciente. Petrópolis, 1982.
- Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Berlin, 1985. Orig. Titel, erste Auflage: Les cadres sociaux de la mémoire, Paris, 1925.
- Hasenbalg, Carlos A.; SILVA, Nelson do Valle: Relações Raciais no Brasil Contemporâneo. Rio de Janeiro, Rio, 1992.
- Klatt, Johanna; Lorenz, Robert (Hrsg.): Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells. Transcript-Verlag, Bielefeld, 2011 (Studien des Göttinger Instituts für Demokratieforschung zur Geschichte politischer und gesellschaftlicher Kontroversen 1).
- Lacerda, João Batista: Sur les métis au Brésil, Congrès Universel des Races. Paris, 1911.
- Lara, Silvia Hunold: Fragmentos setecentistas. Escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo, 2007.
- Libby, Douglas Cole; Furtado, Júnia Ferreira (Hrsg.): Trabalho Livre Trabalho Escravo: Brasil e Europa séculos XVII e XIX. São Paulo, 2006.
- Lima, Calos: Caminho de São Luís: Ruas, Logradouros e Prédios Históricos. São Paulo, 2002.
- Loth, Heinrich: Das Sklavenschiff – Die Geschichte des Sklavenhandels, Afrika, Westindien Amerika. Berlin, 1984.
- Lucinda, Elisa: O Semelhantes. São Paulo, 1996.
- Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien – Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen, 1994.
- Metz, Christian: Semiologie des Films. München, 1972.

- Metz, Christian: Sprache und Film. Frankfurt, 1973.
- Monaco, James: Film Verstehen. Hamburg, 1996.
Orig. Titel: How to Read a Film. Oxford, 1977.
- Monteiro, José Carlos: História Visual do Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro, 1996.
- Moore, Carlos: Racismo & Sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo. Belo Horizonte, 2007.
- Morrison, Toni: Sehr blaue Augen. Hamburg, 2002. Original Ausgabe New York, 1970.
- Moura, Clovis: O preconceito de cor na literatura de cordel. São Paulo, 1976.
- Moura, Clovis: História do negro brasileiro. São Paulo, 1989.
- Moura, Clovis: As injustiças de Clio: o negro na historiografia brasileira. Belo Horizonte, 1990.
- Moura, Clovis: Dicionário da Escavidão Negra no Brasil. São Paulo, 2004.
- Mulot, Tobias: Für eine Kultur in Bewegung. Neue Biografie über Franz Fanon. In: Sozial. Geschichte. Zeitschrift für historische Analyse des 20 und 21. Jahrhunderts; 19, 2004.
- Munanga, Kabengele: Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil. Identidade Nacional versus Identidade Negra. São Paulo, 1997.
- Munanga, Kambengele (Hrsg.): Estratégias e Políticas de Combate à discriminação racial. São Paulo, 1996.
- Musser, Charles: Cinéma Vérité und der neue Dokumentarismus. In: Nowell-Smith, Geoffrey: Geschichte des Internationalen Films. Stuttgart, Weimar, 1998. S. 490.
- Münsterberg, Hugo: Das Lichtspiel - eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino. In: Schweinitz, Jörg (Hrsg.), Wien, 1996.
- Nascimento, Abdias (Hrsg.). O Negro Revoltado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- Nascimento, Elisa Larkin: Sortilégio da Cor – Identidade Raca e Gênero no Brasil, São Paulo 2003.
- Neithammer, Lutz: Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“. Frankfurt am Main, 1980.
- Nichols, Bill: Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington, 1991.
- Nowell-Smith, Geoffrey: Geschichte des Internationalen Films. Stuttgart, Weimar, 1998.

Omegna, Nelson: A Cidade Colonial. São Paulo, 1971. In: Moura, Clovis: A Escravidão e a Prostituição. 2004.

Parés, Luis Nicolau: A Formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia. Campinas, 2007.

Pasolini, Pier Paolo: Pasolini über Pasolini im Gespräch mit Jon Halliday. Bonzen, 1995.

Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hamburg, 2001.

Ramos, Alberto Guerreiro: Patologia social do branco brasileiro. Jornal do Comércio, Jan. 1955. In: Barbosa, Muryatan Santana: Tempo Social - Band 18, Nr. 2, São Paulo, 2006.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702006000200011

Ramos, Artur: A aculturação Negra no Brasil. São Paulo, 1942. In: Moura, Clovis: 2004, unter „Castigo“.

Reis, Joao José: Rebelião Escrava no Brasil: História do Levante dos Malês 1835. São Paulo, 1986.

Ribeiro, Darcy: O Povo Brasileiro. São Paulo, 1995.

Ribeiro, João Ubaldo: Viva o Povo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1984.

Rodrigues, Carla: Racismo Degradê. In: VALOR econômico 14.02.2014. [Www.agenciapatriciagalvao.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7066:14022014-racismo-em-degrade&catid=44:noticias](http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7066:14022014-racismo-em-degrade&catid=44:noticias)

Rodrigues, João Carlos: O Negro brasileiro e o Cinema. Rio de Janeiro, 2001.

Rosemberg, Fúlvia; Piza Edith: Analfabetismo, gênero e Raca no Brasil. Revista USP São Paulo. Rother, Reiner (Hrsg.): Sachlexikon Film. Hamburg, 1997.

Said, Edward W.: Orientalism. London, 2003.

Salles Gomes, Paulo Emílio: Cinema – Trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo, 2001.

Santana Pinho, Patricia: Descentrando os Estados Unidos nos estudos sobre negritude no Brasil. Revista Brasileira de Ciências Sociais vol. 20 no. 59, São Paulo, 2005.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092005000300003

Santos, Jocélio Teles dos: O poder da cultura e a cultura do poder – A disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador, 2005.

Santos, Lúcia dos: Nossa Senhora, Rogai por Nós. Rio de Janeiro, 2007.

- Schulze, Peter: Transformation und Trance – Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis. Remscheid, 2005.
- Schumann, Peter (Hrsg.): Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos. München Wien, 1976.
- Schot, Ella; Stam, Robert: Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media. New York, 2007.
- Seidlitz, Frank: Im Kampf um Böden ist Getreide das neue Gold. In: Die Welt Zeitung, 25.10.2009. <http://www.welt.de/finanzen/article4972446/Im-Kampf-um-Boeden-ist-Getreide-das-neue-Gold.html>
- Serra, Ordep J. T.: O Sagrado e o Profano nas festas de largo da Bahia. Exu. Salvador, B. 02, 1988.
- Serra, Ordep J. T.: Jorge Amado, Sincretismo e Candomble: Duas Travessias. Revista de Antropologia. São Paulo, B. 38, n. 1, 1995.
- Silva, Nelson Fernando Inocencio da: Consciência negra em cartaz. Brasília, 2001
- Skidmore, Thomas: Fato e Mito: Descobrindo um Problema Racial no Brasil. In: Cadernos de Pesquisa, n°79, São Paulo.
- Sovik, Liv: Aqui ninguém é Branco. Rio de Janeiro, 2009.
- Sperling, Katrin H.: Nur der Kannibalismus eint uns: Die globale Kunstwelt im Zeichen kultureller Einverleibung: Brasilianische Kunst auf der Documenta. 2011.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation, (Deutschsprachige Ausgabe), Wien, 2008.
- Spuhler, Gregor (Hrsg.): Vielstimmiges Gedächtnis. Beiträge zur Oral History. Zürich, 1994.
- Stam, Robert: Tropical Multiculturalism – A comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture. Darkan, London, 1997.
- Stam, Robert: Introducao à teoria do Cinema. São Paulo, 2003.
- Staskiewicz, Mark: Wer die Funktion des Neokolonialismus verschweigt oder übersieht, der kann weder alle wichtigen Erscheinungen des Imperialismus erfassen noch bekämpfen. In: Trend Zeitug. <http://www.trend.infopartisan.net/trd0410/t480410.html>
- Telles, Edward Eric: Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica. Rio de Janeiro, 2003.
- Teixeira Gomes, J. Carlos: Glauber Rocha esse Vulcão. Rio de Janeiro, 1997.
- Verger, Pierre Fatumbi Orixá: Deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Salvador, 1997.

Waiselfisz, Julio Jacobo: Mapa da Violência 2011 – Os Jovens do Brasil. São Paulo, 2011.

Waiselfisz Julio Jacobo: Mapa da Violência 2012 – Os Novos Padrões da Violência Homicida no Brasil. São Paulo, 2012.

Welzer, Harald: Das Kommunikative Gedächtnis – Eine Theorie der Erinnerung. München, 2008.

Xavier, Ismail: Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo, 1993.

Young, Robert J. C.: Postcolonialism. A very short Introduction. Oxford, 2003.

Internetquellen

A Presença Inglesa. Os Novos Colonizadores e os Tratados de 1810:
http://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo02/presenca_inglesa.html

Abdias do Nascimento:
<http://www.verinhaotoni.com/abdiasdonascimento/texts/bio.html>

Afroeducação. Reportage über Jeferson De: “Só de raiva, eu faço filmes com amor”:
<http://www.afroeducacao.com.br/reportagens/119-entrevista-jeferson-de>

Assmann, A.: Soziales und kollektives Gedächtnis:
<http://www.bpb.de/files/0FW1JZ.pdf>

Brasilcultura. Santos Neto, Manoel Antônio: Revolta dos Malês. 12.05.2009 :
<http://www.brasilcultura.com.br/sociologia/a-revolta-dos-males-artigo-de-manoel-antonio-santos-neto/>

Brasil sem miséria:
http://www.brasil.gov.br/sobre/cidadania/brasil-sem-miseria/album_tecnico_final_modificado-internet.pdf

Brasilienportal (zu „Chimarrão“):
<http://www.brasilienportal.ch/brasilien/sueden/rio-grande-do-sul/der-chimarrao.html>

Brasil Web: „Cordell-Literatur“:
<http://www.brasil-web.de/forum/wiki/47-filme-und-b%fccher/1212-literatura-de-cordell.html>

Brito, Ângela Ernestina: “O ONTEM ETERNO”? Moradia e Desigualdade Sócio-Racial no Brasil, Desafio para o Serviço Social:
<http://www.cress-mg.org.br/arquivos/simposio/O%20ONTEM%20ETERNO%20MORADIA%20E%20DESIGUALDADE%20SOCIORACIAL%20NO%20BRASIL,%20DESAFIO%20PARA%20O%20SERVIÇO%20SOCIAL.pdf>

Buala: À conversa com Joel Zito Araújo - posicionamento, estéticas e cinematografias:

<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-conversa-com-joel-zito-araujo-posicionamento-esteticas-e-cinematografias>

Cadaminuto. A ativista Zezé Motta e o escritor Sávio de Almeida serão homenageados com a Medalha de Honra ao Mérito Zumbi dos Palmares:

<http://cadaminuto.com.br/noticia/2009/10/12/a-ativista-zeze-motta-e-o-escriptor-savio-de-almeida-serao-homenageados-com-a-medalha-de-honra-ao-merito-zumbi-dos-palmares>

CIDAN; Centro de Documentação do Artista Negro (Brasilianisches Zentrum für Information und Dokumentation von Negro Künstlern):

www.cidan.org.br

Cola da Web. Crise do escravismo:

<http://www.coladaweb.com/historia-do-brasil/crise-do-escravismo>

Cola da Web. Geschichte von Brasilien:

Vgl. <http://www.coladaweb.com/historia-do-brasil/crise-do-escravismo>

Der Spiegel, Nr. 34, 22.08.1983. (O. V.) Körperliche Analphabeten:

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14021771.html>

Diario Online: 'Raça' tem pré-estreia com bate-papo de Joel Zito. 25.01.2013:

<http://www.diarioonline.com.br/noticia-234028-.html>

Estatuto da Igualdade Racial:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm

FEBEM (Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor):

<http://bdbrasil.org/2013/08/23/febemfundacao-casa-o-horror-permanente-e-o-silencio-de-todos/>

Folha de São Paulo; 07.10.2012:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/70604-joaquim-o-anti-heroi.shtml>

Fundação CASA:

<http://www.fundacaocasa.sp.gov.br/index.php/a-fundacao>

Geledés Instituto da Mulher Negro:

<http://www.geledes.org.br/>

Governo do Rio de Janeiro. Theatro Municipal do Rio de Janeiro:

[Http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/historia.html](http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/historia.html)

IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística): „Cor e Raca“:

http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_da_populacao/resultados_do_universo.pdf

Vergleiche dort unter 1.3 - Cor ou raça.

- IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística):
http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/sinopse_tab_uf_pdf.shtm
- IBGE. (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). PNAD 2011. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios:
<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000010135709212012572220530659.pdf>
- IBGE - Estatísticas Históricas do Brasil:
http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv17983_v3.pdf
- Ipeafro. Nascimento, Abdias do:
<http://ipeafro.org.br/home/br/personalidades>
- JusBrasil. Constitucional brasileira:
<http://www.jusbrasil.com.br/topicos/10729169/inciso-xlii-do-artigo-5-da-constituicao-federal-de-1988>
- Kurtis, Elton: Brasil tem mais de 11 milhões de favelados, revela IBGE; 09.11.2013:
<http://www.vaiserrimando.com.br/brasil-tem-mais-de-11-milhoes-de-favelados-revela-ibge/>
- Letras. „Fim de semana no parque“
<http://www.letras.com.br/racionais-mcs/fim-de-semana-no-parque>
- Lieb, Daniela: Buchbesprechung, Mai 2011, S. 61.
Http://www.forum.lu/pdf/artikel/7174_307_Lieb.pdf
- Mapa da Violência: „Mapa da violência 2012 – A Cor dos Homicídios no Brasil.“
http://www.mapadaviolencia.org.br/mapa2012_cor.php
- Marques da Cunha, Arnaldo: Tropicalismo na arte brasileira (década de 1960):
<http://www.brasilartesciclopedias.com.br/temas/tropicalismo.html>
<http://midiaetnica.ning.com/>
- Menezes, Jamile: Vilma Reis fala em CPI sobre Violência na Câmara. 13.10.2009.
<http://www.ceafro.ufba.br/web/index.php/noticias/exibir/18>
- Ministério da Educação, 2012.
<http://portal.mec.gov.br/cotas/perguntas-frequentes.html>
- Moore, Calos im Interview für *Grupo Progresso de comunicação*, Montenegro, Rio Grade do Sul, Nov. 2011:
http://correionago.ning.com/video/video/show?id=4512587%3AVideo%3A222902&xgs=1&xg_source=msg_share_video
- Nigri, André: MONTEIRO LOBATO E O RACISMO. In: BRAVO! Edição 165, Mai 2011:
<http://bravonline.abril.com.br/materia/monteiro-lobato-e-o-racismo#image=165-ca-pa-racismo-1-g>

O TRÁFICO DE ESCRAVOS, A PRESSÃO INGLESA E A LEI DE 1831. João Daniel Antunes Cardoso do Lago Carvalho:

[Http://www.ufjf.br/heera/files/2009/11/Artigo-João-Daniel-Carvalho1.pdf](http://www.ufjf.br/heera/files/2009/11/Artigo-João-Daniel-Carvalho1.pdf)

Observatório do direito à Comunicação („Weiße Zensur“):

http://www.direitoacomunicacao.org.br/content.php?option=com_content&task=view&id=9480

Palmares Fundação Cultural:

<http://www.palmares.gov.br/2012/07/cresce-o-numero-de-pessoas-que-se-autodeclaram-negras-segundo-o-ibge/>

Pinterest; „Orixas“: Artist Carybé:

<http://pinterest.com/orixatradition/orixas-artist-carybe/>

Pipoca Moderna: Miranda, Marcelo: Conheça Jeferson De: de mano a Bróder, (Stand vom 21.04.2011):

<http://pipocamoderna.com.br/conheca-jeferson-de-de-mano-a-broder/>

Planeta Educação. Interview mit dem Regisseur Joel Zito Araújo:

<http://www.planetaeducacao.com.br/portal/artigo.asp?artigo=1845>

Ponto Urbe: Artigos. Artes do axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé:

<http://www.pontourbe.net/edicao10-artigos/241-artes-do-axe-o-sagrado-afro-brasileiro-na-obra-de-carybe>

Populacao carcerária:

<http://www.pco.org.br/negros/negros-sao-maioria-nas-prisoas-brasileiras/zeoi,s.html>

Pravda ru. Brasil tem o maior número de empregadas domésticas do mundo. 28.03.2013:

http://port.pravda.ru/busines/28-03-2013/34435-brasil_numero_empregadas-0/

Presidência da República; Casa Civil; Subchefia para Assuntos Jurídicos. LEI Nº 7.716, DE 5 DE JANEIRO DE 1989. „Lei Caó“:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7716.htm Presidência da República; Casa Civil; Subchefia para Assuntos Jurídicos.

Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. LEI Nº 12.288, DE 20 DE JULHO DE 2010:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm

Rede Brasil Atuel. Ackermann, Luciana: Não é bróder. É mano! Edição 53, 12.11.2010:

<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/53/nao-e-broder.-e-mano>

ROGÉRIO DE MOURA. [Http://rogeriodemoura.blogspot.com/](http://rogeriodemoura.blogspot.com/)

Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial:

[Http://www.portaldaigualdade.gov.br/acoes/pbq](http://www.portaldaigualdade.gov.br/acoes/pbq)

und: <http://www.portaldaigualdade.gov.br/acoes/pbq/Relatorio%20PBQ2009%20-versao%20final.pdf>

SEPPIR (Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial):
<http://www.seppir.gov.br/>

Sessoes do Imaginario Ano XVII, Nr. 27, 2012:
<http://revistaseletronicas.pucrs.br/famecos/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/11476/8273>

Spiegel Online. 04.04.2012. (O.V.) Crack-Süchtige in Brasilien: Die Kehrseite des Wohlstands:
<http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/zunehmender-wohlstand-verstaerkt-in-brasilien-crack-konsum-a-825688.html>

Tagesspiegel, 26.03.2013; Dogma 95: Die 10 Gebote des Keuschheitsgelübdes:
<http://www.tagesspiegel.de/kultur/das-manifest-dogma-95-die-10-gebote-des-keuschheitsgeluebdes/7988368.html>

Tanzbrasil. Orixás:
<http://www.tanzbrasil.de/deu/orixas/orixas.html>

Tavares, Renata: Ministério Público abre investigação para apurar suposto racismo em música de Alexandre Pires. „Kong“. 07.12.2005.:
<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/05/07/ministerio-publico-a-bre-investigacao-para-apurar-suposto-racismo-em-musica-de-alexandre-pires.htm>

Teatro Municipal do Rio de Janeiro:
<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/historia.html>

TEN – Theatro Experimental do Negro:
<http://ipeafro.org.br/home/br/acoes/32/43/ten/>
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=649

The Bridge. Entrevista: Zezé Motta, a porta-voz do artista negro no Brasil.
<http://www.thebridgglobal.com.br/blog/2013/03/05/entrevista-zeze-motta-a-porta-voz-do-artista-negro-no-brasil/>

Vagalume. „Sekretariá“; Song von Irmãs Freitas:
<http://www.vagalume.com.br/irmas-freitas/secretaria.html>

Violência:
 Menezes, Jamile: Vilma Reis fala em CPI sobre Violência na Câmara. 13.10.2009:
<http://www.ceafro.ufba.br/web/index.php/noticias/exibir/18>

Wikipedia „Benedikt der Mohr“:
http://de.wikipedia.org/wiki/Benedikt_der_Mohr

Wikipedia „Elevado Presidente Costa da Silva“:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Elevado_Presidente_Costa_e_Silva

Youtube. Abdias do Nascimento:
<http://www.youtube.com/watch?v=2nhwGPp0Pe0>

Zumbi: <http://www.zumbidospalmares.edu.br/>

Die Filme im Zentrum der Untersuchung

A Negacao do Brasil (2000), von Joel Zito Araújo

Bom Dia Eternidade (2010), von Rogério de Moura

Bróder (2010), von Jeferson De

Filhas do Vento (2004), von Joel Zito Araújo

Dokumentar- und Spielfilme

A Grande Cidade (1965), von Carlos Diegues

A Grande Feira (1961), von Roberto Pires

Abolição (1988), Zózimo Bulbul

Acabaram-se os Otários (1929), von Luiz de Barros

Alma no Olho (1973), von Zózimo Bulbul

Antonio das Mortes (1969), von Glauber Rocha

As Aventuras Amorosas de um Padeiro (1975), von Waldir Onofre

Assalto ao Trem pagador (1962), von Roberto Farias

Atlântico Negro na rota dos Orixás (1998), von Renato Barbieri

Bahia de Todos os Santos (1961), von Trigueirinho Neto

Barravento (1962), von Glauber Rocha

Boleiro II (2002), von Ugo Gorgeti

Central do Brasil (1997), von Walter Salles

Chica da Silva (1976), von Cacá Diegues

Cinco Vezes Favelas (1958), von Nelson Pereira dos Santos

Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado (2009), von Joel Zito Araújo

Citizen Kane (1941), von Orson Welles

Cronicamente Inviável (2001), von Sergio Bianchi

Die Passagem (2003), von Ricardo Elias

Domesticas o Filme (2001), von Sérgio Meireles

Donna Flor e seus Dois Maridos (1976), von Bruno Barreto

E o Mundo se diverte (1946), von Watson Macedo

Eles nao usam BlackTie (1981), von Leon Hirszman

- Este mundo é um Bandeiro* (1947), Watson Macedo
- Favela dos Meus Amores* (1935), von Humberto Mauro
- Ganga Bruta* (1933), von Humberto Mauro
- Ganga Zumba* (1964), von Cacá Diegues
- Ihnô Anastácio Chegou de Viagem* (1908), von Júlio Ferrez
- Inconfidencia Mineira* (1943), von Carmen Santos
- Jardim das Folhas Sagradas* (2010), von Pola Ribeiro
- Limite* (1929), von Mario Peixoto
- Lucíola* (1916), von Franco Magliani
- Macunaíma* (1969), von Joaquim Pedro de Andrade
- Memórias do Cárcere* (1984), von Nélson Pereira dos Santos
- Moleque Tiao* (1943), von José Calos Burle
- Na Boca do Mundo* (1976) von Antonio Pitanga
- O Cangaceiro* (1953), von Lima Barreto
- O Crime da Mala* (1908), von Alberto Botelho und Francisco Serrador
- O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), von Glauber Rocha
- O Homen do Pau Brasil* (1989), von Joaquim Pedro de Andrade
- O Pagador de Promessas* (1962), von Anselmo Duarte
- Orfeu* (1999), von Carlos Diegues
- Orfeu Negro* (1959), von Marcel Camus
- Pátria e Bandeira* (1917), von Antônio Leal
- Príncipe* (2002), von Ugo Gorgeti
- Quilombo* (1984), von Carlos Diegues
- Raça* (2012), von Joel Zito Araújo
- Rio Zona Norte* (1957), von Nelson Pereira dos Santos
- Rio 40 Graus* (1954), von Nelson Pereira dos Santos
- Santo Forte* (1999), von Eduardo in Coutinho
- Sinhá Moça* (1953), von Tom Payane
- Tambem somos irmaos* (1947), von José Carlos Burle
- Terra Estrangeira* (1995), von Walter Salles
- When broadway was a trail* (1914), von O.A.C. Lund

Kurzfilme

- A Exceção e a Regra* (1997), von Joel Zito Araújo
- A revolta do videotape* (2001), von Rogério de Moura
- Alma Negra da Cidade* (1990), von Joel Zito Araújo
- Almerinda, Uma Mulher de Trinta* (1991), von Joel Zito Araújo
- Carolina* (2003), von Jeferson De
- Distraída para a morte* (2001), von Jeferson De
- Eu, Mulher Negra* (1994), von Joel Zito Araújo
- Família Alcântara* (2005), von Daniel Santiago
- Narciso Rap* (2004), von Jeferson De
- O Efêmero Estado União de Jeová* (1999), von Joel Zito Araújo
- O moleque* (2008), von Ari Candido
- O rito de Ismael Ivo* (2008), von Ari Candido
- Ondas Brancas nas Pupilas Negras* (1995), von Joel Zito Araújo
- Retrato em Preto e Branco* (1993), von Joel Zito Araújo
- São Paulo abraça Mandela* (1991), von Joel Zito Araújo
- Velhos, viúvos e malvados* (2004), von Rogério de Moura
- Vista a minha Pele* (2003), von Joel Zito Araújo
- Wie andere Neger auch* (1992), von Peter Heller und Dianne Bonnelame

Telenovelas

- A Cabana do Pai Tomás* (1969/1970); Regie Fábio Sabag, Daniel Filho, Walter Campos e Régis Cardoso, TV Sender Rede Globo
- A próxima Vítima* (1995), Regie Silvio Abreu, TV Sender Rede Globo
- Anjo Mau* (1997), Regie Maria Adeleide Amaral, TV Sender Rede Globo
- Como salvar meu casamento* (1978/1980), Regie Atílio Riccó, TV Sender Rede Globo
- Corpo* (1985), Regie Gilberto Braga, TV Sender Rede Globo
- Gabriela Cravo e Canela* (1975/1976), Regie Walter Avancini, TV Sender Rede Globo
- Gaivotas* (1979), Regie Jorge Andrade, TV Sender Tupi
- Lado a Lado*, (2012), Regie Denis de Carvalho, TV Sender Rede Globo

Mandala (1988), Regie Dias Gomes, TV Sender Rede Globo
Meu Rico Português (1975), Regie Geraldo Vietri, TV Sender Tupi
Pacto de Sangue (1988/1989), Regie Regina Braga, TV Sender Rede Globo
Pátria Minha (1994), Gilberto Braga, TV Sender Rede Globo
Pecado Capital (1975/1976), Regie Janete Clair, TV Sender Rede Globo
Sinhá Moça (1986), Regie Benedito Rui Barbsa, TV Sender Rede Globo
Sklavin Isaura, (1976/1977), Regie Gilberto Braga, TV Sender Rede Globo

Theaterstücke

Aruanda (1950), Regie von Joaquim Ribeiro
O Filho Pródigo (1947), Regie von Lúcio Cardoso
O Imperador Jones (1945), von Eugene Ó Neil, Operntheater, Rio de Janeiro, Regie von Abdias Nascimento
Todos os Filhos de Deus tem Asas (1946), Fênix Theater, Rio de Janeiro, Regie von Aguinaldo Camargo

Anhang

Ehrenwörtliche Erklärung

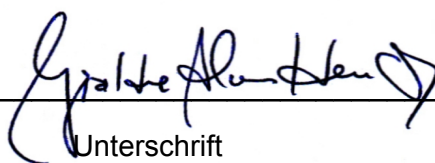
Hierdurch erkläre ich, dass ich meine Dissertation

„Das neue Cinema Negro in Brasilien. Rassismus und postkoloniale Perspektiven im Wandlungsprozess des multiplikativen Gedächtnisses“

selbständig ohne unerlaubte Hilfe angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet und alle Stellen, die anderen Quellen dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Herkunft kenntlich gemacht habe. Alle wörtlich entnommenen Stellen habe ich als Zitate gekennzeichnet. Die Dissertation hat in ihrer jetzigen oder einer ähnlichen Form weder ganz noch in Teilen einer in- oder ausländischen Hochschule zu Prüfungszwecken vorgelegen.

06.05.2014

Ort, Datum


Unterschrift

Lebenslauf

Alves Hengstl, geb. Alves dos Santos, Gizelda Maria

Rua do Sodré 435, Largo Dois de Julho

Salvador Bahia Brasilien

gi.alves@t-online.de

PERSÖNLICHE DATEN

Geboren: 15.09.1961 in Garanhuns / Brasilien

AUSBILDUNGSDATEN

- | | |
|-----------|--|
| 1997-2001 | Aufbaustudium in Soziologie, Medienwissenschaft und Völkerkunde an der Philipps-Universität Marburg. |
| 1994-1996 | Teilnahme am Unterricht „Deutsch als Fremdsprache“ zum Nachweis deutscher Sprachkenntnisse an der Philipps-Universität Marburg |
| 1984-1990 | Studium an der Bundesuniversität von Bahia an der UFBA |
| 1982-1983 | Vorbereitung und Examen für die Studienzulassung |
| 1968-1981 | Schulbildung |

BERUFSPRAXIS

- | | |
|-----------|--|
| 20014 | Dozentin für das Projekt „Extensao em Imagens“ |
| 2009-2014 | Leitung des Fotoprojektes „Gewalt gegen Frauen - eine Gewalt ohne Grenzen“ |
| 2007-2011 | Leitung des Projektes BRASA – Marburger Zentrum für brasilianische Kultur |

-
- | | |
|-----------|--|
| 2006 | Angebot als Dozentin an der Philipps-Universität Marburg, Institut für Medienwissenschaft: Hauptseminar "Filmtheorie des brasilianischen Films". Leitung: Frau Prof. Angela Krewani. |
| 2006 | Dozentin in der VHS, Volkshochschule Marburg.
Fach: portugisische und brasilianische Kultur. |
| 2003 | Zulassung als Doktorandin im Fachgebiet Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg; Thema: „Das neue Cinema Negro in Brasilien – Rassismus und postkoloniale Perspektiven im Wandlungsprozess des multiplikativen Gedächtnisses“ bei Prof. Dr. Angela Krewani und Prof. Dr. G. Giesenfeld |
| Seit 2001 | freie Mitarbeiterin bei der „Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Asien, Afrika und Lateinamerika e. V.“: Bewertung von Büchern aus dem spanisch-portugiesischen Sprachraum bezüglich einer eventuellen Veröffentlichung im deutschsprachigen Raum |
| 2001 | Praktikum bei der „Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Asien, Afrika und Lateinamerika e.V.“; Vermittlung und Förderung von Literatur aus der ‚Dritten Welt‘ im deutschsprachigen Raum |
| 1992 | Dozentin auf Zeit im Fachbereich Soziologie in der Fakultät für Erziehungswissenschaften von Guanambi-FAEG |
| 1992 | Praktikum als Lehrkraft am staatlichen Gymnasium „Colégio Central de Salvador“ für das Fach Sozialkunde |
| 1992 | Mitarbeit beim Forschungsprojekt „Untersuchung der sozialen, pädagogischen und politischen Tätigkeit des brasilianischen Bildungsministeriums durch das Medium Radio von 1960 bis 1966“ beim Zentrum für menschliche Ressourcen der UFBA, finanziert von der CNP (Bundeszentrum für wissenschaftliche Forschung) |
| 1991 | Familienphase, Erziehung der Tochter Luiza |
| 1989 1991 | Sachbearbeiterin in der Dokumentationsabteilung der nichtstaatlichen Organisation CESE(Coordenadoria Ecumenica de Serviços) unter anderem für die Katalogisierung und Konservierung von Dokumentarfilmen, Bandaufnahmen und Photographien zur sozialen Bewegung in Brasilien |
| 1988-1989 | Mitarbeit an privatem Filmprojekt zur Dokumentation gewerkschaftlicher Aktivitäten (Videoaufnahmen). Dreharbeiten erfolgten in Zusammenhang mit langanhaltenden Streikmaßnahmen und sozialen Mobilisationen der Gewerkschaften in Salvador-Bahia/ Brasilien |

VERÖFFENTLICHUNGEN

Aufsätze

- | | |
|------|--|
| 2013 | Imagens e Memórias Quilombolas na Luta por Direitos Humanos no Brasil Contemporâneo. Revista Razón y Palabra, Nr. 84, Mexico 2013. Print-ISSN: 1605-4806;
http://www.razonypalabra.org.mx/N/N84/index84.html |
| 2006 | Im Schatten des Cinema Novo. Kino und Filmwissenschaft in Brasilien. (Org.) Augenblick 38. Schüren, Marburg 2006. |
| 2005 | “Toques de Berimbau” Revista Toques d’Angola, N. 4. São Paulo 2005. |
| 2005 | “Körper in Conversation.” Marburg Magazin Express, Nr. 18/2005 Marburg |
| 2004 | Die Lösung sozialer Probleme beginnt am Stadtrand - Der Film "City of God" thematisiert ohne Sentimentalität die alltägliche Gewalt in brasilianischen Elendsvierteln.
Oberhessische Presse Marburg – Alemanha. |
| 2004 | A Miséria Refletida. Caderno de Cultura, Jornal A Tarde, Salvador-Bahia |
| 2001 | A identidade brasileira entre o Cinema Novo e o Tropicalismo, Jornal de Cultura- Solterópolis, Salvador-Bahia. |

FILM & FOTO PROJEKTE

Kurzfilme

- | | |
|------|-----------------------------|
| 2013 | Bahia Street (Editionsfase) |
| 2001 | Obdachlose |
| 2000 | Das Licht der Dunkelheit |
| 1997 | Die Suche |

Fotoausstellungen (SW)

- | | |
|-----------|---|
| 2009-2014 | Gewalt gegen Frau ein Gewalt ohne Grenzen |
| 2006 | Schräg |
| 2005 | Lebenszeichen |
| 2004 | Unterwegs |
| 2003 | Architektur |
| 2002 | Zwei |
| 2001 | Vertrautes und Fremdes |

FREMDSPRACHEN

In Wort und Schrift:

- **Deutsch**
- **Spanisch**

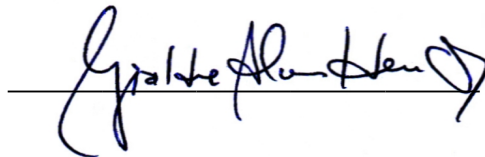
Wissenschaftliche Texte lesen und interpretieren:

- **Französisch**
- **Englisch**
- **Italienisch**

Muttersprache:

- **Portugiesisch**

Marburg, den 06.05.2014

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Gabriele Klumpp', is written over a horizontal line.